UCLA
Mester

Title
Mester PDF Digital Version

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/55n19268

Journal
Mester, 53(0)

Author
Galindo Benitez, José

Publication Date
2025-05-15

DOI
10.5070/M3.47452

Copyright Information
This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

MESTER
UNIVERSITY OF CALIFORNIA · LOS ANGELES



Department of Spanish and Portuguese

QUEER RESISTANCE

VOL. 53

Front Matter

Editor-in-Chief
José F. Galindo-Benítez

Faculty Advisor
Jorge Marturano

Associate Editors
Claudio Ramos (UCLA)
Verónica Moreno (MSU/UCLA)

Guest Contributing Editors
Jesús Galindo-Benítez (University of Virginia)
Mara Uriol-Garate (UC Davis)

Editorial Board
Adela McKay
Ana Arreguin Gómez
Andrew M. Edwards
Cristián Mora-Laciana
Erin Mauffray
Gabriela Cruz
Ícaro Carvalho
John Carter
Pedro Cuevas-Collante
Raquel Zandomeneghi
Saraí Jaramillo

Layout Editor and Cover
Oscar Galindo

Mester (ISSN 0160-2764) is the graduate student journal of the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. It is published annually online (https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester) and in print with the generous assistance of the UCLA Department of Spanish and Portuguese, the Del Amo Foundation, and the UCLA Graduate Students Association.

Articles, reviews, and interviews should be uploaded online at https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester where full submission guidelines are posted.

All volumes of *Mester* are freely available online in their entirety through the California Digital Library's open access platform, and via eScholarship at https://escholarship.org/uc/ucla_spanport_mester. Address all correspondence and requests for print copies of issues up to Volume 37 to: *Mester,* Editor-in-Chief; Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles; 5310 Rolfe Hall, Box 951532; Los Angeles, CA 90095-1532; or to mester@ucla.edu.

Mester is indexed in the MLA International bibliography and is listed in the ISI Web of Science.
CC BY-NC 4.0 is retained by each author according to his/her individual article/submission.
Regents of the University of California retain copyright for *Mester* v. 53 (2024) compilation.
ISSN 0160-2764

This page is intentionally left blank

Table of Contents

I. QUEER RESISTANCE

Introduction **7**
José F. Galindo-Benítez
Editor-in-Chief 2023-2024
University of California, Los Angeles

***Disuelta, Sostenida, Creada*: Cristina Peri Rossi's Evohé as Queer Feminism** **13**
Andrew Mason Edwards

Gestos queer revolucionarios: desobediencias disruptivas frente a la normativa del género **34**
Jesús A. Galindo-Benítez

Hijos homosexuales y sus madres en la filmografía de Almodóvar: patriarcado, sexualidad y capitalismo **60**
Javier Ramírez-Franco

La figura de García Lorca: memoria y resistencia queer en *Bones of Contention* **72**
Cristina G. Vázquez

En la encrucijada de opresiones: explorando *Native Country of the Heart* desde lo interseccional **85**
Hamideh Falahasl

Resurgimiento queer: resistencia política y cultural en las representaciones artísticas y literarias latinoamericanas **102**
Waldo N. Díaz

Difference in Phonation of Lesbian Spanish Speakers **119**
Jesús Duarte

I. TRANS AND TRAVESTI STRUGGLES

Cuerpo y archivo en movimiento: actos corporalizados y resistencia trans* en *Quebranto* (2013) **140**
Raúl Romo

Estéticas de la desidentificación en tiempos de biosociabilidad: sobre las nuevas escrituras Travesti-trans en América Latina **161**
Daniel Martínez-González

Tradições translocas? ReXistências nas performances culturais do Boi Estrela em Quixeramobim-Ceará/Brasil **182**
Ribamar José de Oliveira Junior

A escrita de um obituário em "Los claveles de Jennifer" de Iván Monalisa **201**
Luiz Henrique Moreira Soares
Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Transgrediendo el entorno corporal: la producción de conocimiento trans* con Linn da Quebrada **219**
Bilal Choudhry

II. INTERVIEW

Oaxaca, más allá de una postal: Una entrevista con Antonio Pacheco Zarate **242**
José F. Galindo-Benítez

III.NOTES ON EDITORS AND CONTRIBUTORS **253**

I. QUEER RESISTANCE

Introduction:

On behalf of the Editorial Board, I am honored to present the 53rd volume of *Mester*, the academic journal published by the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. This volume is organized into two complementary sections: a general dossier focused on the theme of Queer Resistance, and a special supplement dedicated to the representation of Trans and Travesti Struggles in cultural production.

Mester 53 explores emergent forms of resistance as articulated through literature, poetry, and visual culture, by drawing on interdisciplinary methods and critical frameworks such as performance studies, film theory, feminist theory, linguistics, sociology, and queer and trans critique. The articles included in this volume engage with texts from the Iberian, Latin American, Brazilian, Lusophone African, and Chicanx traditions, interrogating dominant epistemologies and the power structures that influence cultural and intellectual production. Situated within distinct historical and geopolitical contexts, the contributions foreground literature and the arts as critical sites for resisting and destabilizing normative regimes of gender, sexuality, and subjectivity.

Crucially, the volume's contributions are anchored in queerness not merely as an identity category, but as an analytical and epistemological framework. Drawing on Halberstam, Eng, and Muñoz's assertion that "queerness remains open to a continuing critique of its privileged assumption" (3), contributors engage queerness as both a critical methodology and a form of radical practice. This dynamic approach reconfigures how we understand desire, power, and relationality, highlighting the importance of Latin American and Chicanx queer imaginaries in contemporary debates within Literary and Cultural Studies, as well as broader Queer and Trans theory.

In this context, queer resistance emerges as a powerful, though often precarious, assertion of life against the intersecting forces of systemic erasure, state violence, and cultural marginalization. Achille Mbembe's concept of "necropower" suggests that "the lines of resistance and suicide" (40) often intersect, revealing the precariousness of marginalized communities, where everyday survival becomes a form of resistance. For

this reason, for queer and trans individuals, resistance takes shape not only through cultural production and activism but also through the lived embodiment of non-normative identities, reconfiguring life beyond the strictures of normative paradigms.

Our special supplement explores the representation of Trans and Travesti Struggles in cultural productions, underscoring the significance of trans studies and the lived experiences of trans people. Several articles critically engage with travesti identity in relation to U.S.-centric trans studies, emphasizing how it redefines normative femininity while recovering local histories of resistance. Other contributions examine how cultural works depict social and state repression against gender nonconforming individuals, demonstrating how these representations draw attention to systemic violence, discrimination, and the ongoing struggle for visibility and rights. Taken together, these articles not only foreground resistance but also gesture toward a broader transnational conversation that continues in the Supplement Section.

The General Section opens with "*Disuelta, Sostenida, Creada*: Cristina Peri Rossi's *Evohé* as Queer Feminism," in which Andrew M. Edwards brings feminist and queer theoretical frameworks into conversation through a reading of Peri Rossi's erotic poetry. Furthermore, Edwards argues that *Evohé* unsettles the conventional divide between these discourses, articulating an eroticism that resists fixed classification and moves fluidly between queer and feminist modes of expression.

Continuing with the exploration of resistance, Jesús Galindo-Benítez investigates the intersections of queer discourse and revolutionary thought in Latin America. His article highlights queer practices and gestures as expressions of collective consciousness and forms of dissent, particularly in response to the structural violence endured by sex-gender dissidents across both the Global North and South. In summary, Galindo emphasizes the disruptive power of queer expression to challenge normative structures and imagine alternative social possibilities.

Following this, is Javier Ramírez Franco with "Hijos homosexuales y sus madres en la filmografía de Almodóvar: patriarcado, sexualidad y capitalismo," which examines the mother-son dynamic in Almodóvar's films, using it as a lens to uncover mechanisms of patriarchy, particularly within the context of the Francoist era. Through an analysis of aesthetic

elements and character configurations, he reveals how these relationships represent a crucial alliance between marginalized groups.

Cristina G. Vázquez's article, "La figura de García Lorca: memoria y resistencia queer en *Bones of Contention*," turns to the symbolic and historical resonance of Federico García Lorca. Framed by the repression of the Spanish Civil War and the conservative hegemony of the Franco dictatorship, Vázquez situates Lorca's literary legacy and queer identity as central to LGBTQ+ struggles for memory, recognition, and justice in contemporary Spain.

The section continues with "En la encrucijada de opresiones: explorando *Native Country of the Heart* desde lo interseccional." In this article, Hamideh Falahasl's intersectional reading of Cherríe Moraga's autobiography demonstrates how Moraga's narrative articulates layered experiences of queerness and Chicana identity, positioning literature as a vehicle for resisting systemic oppression and reclaiming agency within historically marginalized communities.

In "Resurgimiento queer: resistencia política y cultural en las representaciones artísticas y literarias latinoamericanas," Waldo N. Díaz reflects on the ongoing cultural and political violence faced by queer communities in Latin America. By analyzing a range of artistic and literary works, Díaz traces the emergence of queer resistance as a critical response to exclusion and as a space from which new imaginaries are forged.

Closing the section is Jesús Duarte's linguistic study, "Phonetic Characteristics of Lesbian Speech: Creakiness in Spanish," which fills a gap in the literature on queer speech by examining phonetic markers in Spanish-speaking lesbian women. His findings reveal that, like their English-speaking counterparts, lesbian Spanish speakers exhibit distinct phonetic features such as creakiness, contributing to the understanding of queer speech across linguistic contexts.

The Supplement Section of *Mester* volume 53 brings together essays that examine trans and queer resistance through cultural, literary, and performative perspectives in the Latin American context. This section opens with Raúl Romo's "Cuerpo y archivo en movimiento: actos corporalizados y resistencia trans* en *Quebranto* (2013)", in which Romo analyzes Roberto Fiesco's documentary on Coral Bonelli—a transgender

woman, dancer, and sex worker from Mexico City. Drawing on Diana Taylor and Sarah Pink, Romo explores how archival material, oral testimony, and spatial dynamics produce an embodied, affective narrative. He argues that these formal strategies challenge documentary conventions and offer a nuanced representation of trans subjectivity.

Daniel Martínez-Gonzalez expands the focus to literary production in "Estéticas de la desidentificación en tiempos de biosociabilidad," and this article analyzes two recent novels, *Inacabada* by Ariel Florencia Richards and *Tapizado corazón de orquídeas negras* by Évolet Aceves, to explore how contemporary travesti-trans writers reconfigure the body and trans subjectivity. Through the critical categories of disidentification and biosociobility, Martínez showcases how both texts disrupt normative discourses and generate alternative hermeneutic frameworks grounded in affective and symbolic rearticulations.

Shifting to performance and vernacular culture, Ribamar José de Oliveira Juniors's "Tradiciones translocales? ReXistencias en las actuaciones culturales del Boi Estrela en Quiexaramobim-Ceará/Brasil" investigates how queer subjectivities intervene in traditional cultural forms through the performances of Boi Estrela in Ceará, Brazil. Focusing on the contributions of transgender artist Laura Karielly, Oliveira Junior introduces the concepts of *transloca* and *reXistence* and argues that these performances act as both aesthetic and political interventions, embedding trans epistemologies within popular culture as well as enabling intergenerational resistance and transformation.

Continuing the exploration of narrative strategies, Luiz Henrique Moreira Soares and Cláudia Maria Ceneviva Nigro, in "A escrita de um obituário em 'Los claveles de Jennifer' de Iván Monalisa Ojeda," examine how Ojeda's short story constructs an obituary for Jennifer, a murdered Honduran transvestite sex worker. Engaging Judith Butler's concept of the "obituary" from a decolonial perspective, the article explores how the narrative inscribes Jennifer within a space of discursive legitimacy and interrogates the normative boundaries of humanity in relation to sexual and gender dissidence.

To close this section, Bilal Choudhry analyzes Afro-Brazilian artist Linn da Quebrada's work, particularly in the documentary *Bixa Travesty* (2018). This essay argues that Quebrada's performances function as

epistemological interventions that critique the intersecting forces of classism, racism, and heteronormativity in Brazil. Rejecting commodification, Quebrada asserts transvestite and Afro-Brazilian identities through politically engaged artistic expression.

This volume of *Mester* concludes with my interview with Oaxacan writer Antonio Pacheco Zárate, titled "Oaxaca, más allá de una postal." In our conversation, Antonio reflects on his creative process, his engagement with the dynamics of gender and sexuality in rural contexts, and his dedication to portraying lives and experiences often excluded from the landscape of contemporary Mexican literature.

Bringing this volume together has been a collective effort. I would like to extend my sincere thanks to the *Mester* Editorial Board, our guest editors, associate editors, and current Editor-in-Chief, Ícaro Carvhalo, for their dedication throughout this process. I am especially grateful to former Editor-in-Chief Cristina G. Vázquez, whose continued presence and care have left a lasting imprint on this publication. Furthermore, I extend my sincere thanks as well to Professor Jorge Marturano, Faculty Advisor for Volume 53, for his generous guidance, and to Maarten Van Delden, Chair of the Department of Spanish and Portuguese, for his steadfast support. I also wish to thank our layout editor, Oscar Galindo, for his thoughtful and creative work.

Finally, I extend my heartfelt congratulations to the authors, whose intellectually rigorous and critically engaged work gives this volume its resonance, urgency, and enduring relevance.

José F. Galindo- Benítez
Editor-in-Chief, *Mester* Vol. 53
University of California, Los Angeles

Works Cited

Eng, D. L., Halberstam, J., & Muñoz, J. E. "Introduction." *Social Text*, Vol. 23, no 3–4, 2005, pp. 1–17. https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-1

Mbembe, Achille. "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11–40, https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11.

Disuelta, Sostenida, Creada: Cristina Peri Rossi's *Evohé* as Queer Feminism

Andrew Mason Edwards
University of California, Los Angeles

Deliberating the plentiful psychoanalytic readings of her erotic poetry collection, *Evohé* (1971), Cristina Peri Rossi avows: "El deseo no se puede nombrar (Lacan) y las palabras persiguen el deseo, como el cazador al bisonte que huye … Por eso, el arte es superior a la teoría, y la poesía, superior a la filosofía y al psicoanálisis" (10). A posture invoked by its Latin, onomatopoeic title—an ode to the extralinguistic, frenzied homages to Bacchus (Peri Rossi 9)—Peri Rossi's *Evohé* revels in the truths of the desires we cannot name, exploring those unintelligible screams that might precede our knowing. Many are the poets and critics who have claimed poetry to hold superiority over theory, like Peri Rossi proposes. Theodor Adorno, granting poetry's authority to conceptualize, asserts that "social concepts should not be applied to the works from without but rather drawn from an exacting examination of the works themselves" (39). Poetry's clarifying and generative impression on existence leads Octavio Paz to declare that poetry is "salvación, creación, poder y abandono," that "[l]a poesía revela este mundo [y] crea otro" (13). Feminists have thus posed poetry as vital to creating existences beyond patriarchy; echoing Peri Rossi's defense of poetry's foreknowledge, Audre Lorde defines it as "illumination, for it is through poetry that we give name to those ideas which are—until the poem—nameless and formless, about to be birthed, but already felt" (36). If the subjective expression in poetry leads what we know—delineating, as John Stuart Mill would have it, "the deeper and more secret working of the human heart" (1214)—poetry becomes a truth against which to juxtapose our explanations for reality, i.e., against which to juxtapose our theories. In this essay, I exercise poetry's radical prescience, reading Cristina Peri Rossi's *Evohé* alongside feminist theory and queer theory to illuminate directions beyond an obstinate, contemporary quandary: the opposition between feminists and queers.

The question of eroticism—*Evohé*'s principal theme—underlies the fraught relationship between feminists and queers. In the twentieth century, many feminists and queers looked beyond the Classical conception of *eros* as a paradoxical essence of the human condition (Carson), probing the role of eroticism in feminist social movements. Sex—a lucid culmination of *eros*—became a contentious subject in this feminist theorizing, epitomized in the so-called feminist sex wars of the 70s and 80s (Comella 439). In this dispute, feminism's authority to theorize sexuality was debilitated by a growing, defiant impulse for a sexual liberation beyond the restrictions of feminist sexual ethics. Inaugurated in the 90s, queer theory challenged feminism's putative conservatism by posing sexual anti-foundationalism—towards anti-identitarian sexualities liberated of patriarchal and feminist ideological foundations—as the crux of a new sexuality theory. Tensions between feminists and queers have grown since this "cleaving of sexuality from gender" (McBean 133). Does queer theory prioritize eroticism—and its sexualities—over gender? Is feminism, as Gayle Rubin famously argued, "the theory of gender oppression" (169), and a theory of the oppression of "erotic minorities" (166) must exist apart? Is Judith Butler correct in suggesting that a feminism split from queer theory is concerned "with no aspects of sexuality" ("Against Proper Objects" 3)? These questions evoke the enduring political and theoretical divisions—fueled by misalignments over the eroticism question—between feminists and queers.

Peri Rossi's first collection of poems, *Evohé* is an elaborate expression of eroticism, a searching plunge into the politically yoked subject that erected this queer/feminist impasse. Examining Peri Rossi's poems alongside contemporaneous feminist theories and subsequent queer theories,[1] I contend that *Evohé* conjures preoccupations canonical feminists and queers have posed regarding gender and sexuality—especially in conceiving identity as extraindividual—and I thus assert the collection to be both feminist and queer. Yet, *Evohé* does not only evoke the feminist and the queer discreetly. I argue that *Evohé* resonates further with recent attempts to theorize a queer feminism—namely, for its depiction of an eroticism that dissolves identity whilst maintaining relationality—becoming a poetic truth that ameliorates what Lynne Huffer, a leading scholar of queer feminism, calls "the ethical dissonance

that has split queers from feminists" (518). I ultimately propose that *Evohé* complicates the theory-endorsed irreconcilability between feminists and queers, illuminating an oft-inconceivable queer feminist future.

I select Peri Rossi's *Evohé* for this theoretical work, in part, to vindicate the aesthetic merit of an understudied poetry collection. Banned shortly after its 1971 publication, *Evohé* incited a great scandal in Uruguay, soon to undergo a reactionary military dictatorship. Peri Rossi's subsequent self-exile to Spain in 1972 (Cuéllar Aragon 58) offered Peri Rossi's poems a less punitive national context, and their homoerotic content has endured. Despite this striking resiliency, however, literary critics have afforded *Evohé* far less attention than they have to Peri Rossi's prose. Leah Fonder-Solano argues that the neglect of *Evohé* reflects a larger trend in literary criticism on Peri Rossi's oeuvre: "While Peri Rossi's prose has enjoyed great popularity and received considerable acclaim, her poetry, which expresses a homoerotic, feminine subjectivity, has received far less critical attention" (76). Here, Fonder-Solano suggests that it is the homoerotic, feminine content of the poems that has stymied critical examination of Peri Rossi's poetry. With my close reading of *Evohé*, I help interrupt the half-century of heterosexist oversight of these irrepressible poems.

A Latin American woman's poetry collection is an especially opportune artifact through which to reassess the opposition between feminists and queers.[2] This is a division principally sewn by North American and European feminists and queers; bringing a Latin American woman's voice into the conversation, centering a discursively marginalized expression, thus yields potential for complicating the canonical partition. Latin American women, moreover, have a history of leading and reorienting feminist projects; in her brilliant survey of twentieth-century Pan-American feminism, Katherine Marino defends Latin American women as vanguards that "broaden our understanding of feminism in the past and point us to new possibilities in the future" (236). Drawing on Marino's demonstration of Latin American women's feminist import, as well as on the poetics—Lordean to Adornean—that frame poetry's veracity as a generator of new knowledge, I read Peri Rossi's erotic poetry collection to reimagine the canonical division between

feminists and queers. The selection of *Evohé* as the case study for this research therefore maintains, in addition to its aesthetic merit, the political prescience of Latin American women's feminist and queer dispositions.

The Feminist Dimension of *Evohé*

In *Evohé*, Peri Rossi creates an eroticism of subjectivity continuums, the blending and intermingling of two partners' consciousnesses becoming especially evident in the collection's recurring metaphor of religiosity. Emblematic of this vision for eroticism as a transcendence of discrete subjectivities, the poem "Vía crucis" creates an extended metaphor between erotic exchange and religious devotion: "Cuando entro / y estás poco iluminada / como una iglesia en penumbra" (59, lines 1-3), it begins. The simile in the third line dispels the belief suspended across the first two, in which the entrance seems to correspond to a church, the second-person singular in the second line reading as the church's personification; the gloomy church is, in the end, a comparison for a revered feminine object, now entered. The following twenty-four lines extend the religiosity metaphor—"Me pides limosna / Yo recuerdo las tareas de los santos" (lines 6-7)—but, keeping in mind the introductory three lines, the veneration and transformation associated with the poem's religiosity is not the fruit of religious devotion to a higher power, but rather the representation of the poet's erotic penetration of a feminine partner.

With this religiosity metaphor, the poem creates an eroticism conceptually situated beyond an exchange of visceral pleasures. The poet's erotic disposition to her partner, that is, entails existential reverence, likened to that which a pilgrim would experience while worshiping at a religious site. Revealing a transformation achieved through the erotic exchange, the latter half of the poem reads:

> al fin adentro
>
> empieza la peregrinación
>
> muy abajo estoy orando

miento tus dolores

el dolor que tuviste al ser parida

el dolor de tus diecisiete

el dolor de tu iniciación

muy por lo bajo murmuro entre las piernas

la más secreta de las oraciones

Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas (lines 14-23)

In the fifteenth and sixteenth lines, the poem uses the metaphor of pilgrimage and prayer to characterize the erotic process, and, in the seventeenth, the content of the pilgrim's prayer becomes the partner's pain. Followed by anaphora in three lines of *el dolor*, the poem emphasizes the incidence of the partner's pain—from across the lifespan—in the poet's ritualistic practice. That is, in addition to the rewards of orgasm—"una tibia lluvia de tus entrañas" (line 23)—the conceptual consequence of the erotic exchange is the announcement of the partner's lifelong pain. In developing this extended metaphor of eroticism as religious pilgrimage—the partner's wounded existence becoming the content of erotic communication—the poem creates an eroticism of extrasexual magnitude, of revered, intersubjective communication between partners.

"Invitación," which speaks of an ancient language unearthed through interaction between women, similarly gestures towards an eroticism founded in a subjectivity continuum:

Una mujer me baila en los oídos

palabras de la infancia

. . . . . .

y si dice humo

si dice pez que cogimos con la mano,

si ella dice mi padre y mi madre y mis hermanos, (lines 1-2 and lines 6-8)

Here, the poet contemplates a linguistic infantilization, characterizing the content of the desired partner's linguistic output. In a conditional frame imagined by the poet, the desired partner exudes a linguistic devolution into loose nouns as well an evolutionary devolution into a rudimentary, corporal fishing practice; in a seductive auditory dance, the partner draws the poet back to a simplified linguistic and corporal existence.

The woman's voicing of simplicities yields a concrete consequence in the poet's consciousness in the subsequent section of the poem:

> siento resbalar desde lo antiguo
>
> una cosa indefinible
>
> melaza de palabras
>
> puesto que ella, hablando,
>
> me ha conquistado
>
> . . . . . .
>
> murmurándome cosas antiguas
>
> cosas que he olvidado
>
> cosas que no existieron nunca
>
> pero ahora, al pronunciarlas,
>
> son un hecho, (lines 9-13 and lines 19-23)

Line nine explains the conditional consequence of the partner's repetitive, simplistic speech acts. The conditional import of the poet's listening is a slipping—the verb *resbalar* rendering the intractability of the process—an unintelligible semantic amalgamation entering the poet's consciousness. As the poem progresses, then, the other woman's linguistic output upon the poet moves from words and concepts—*mis hermanos*, *pez que cogimos de la mano*—to an undefinable semantic mass—*melaza de palabras*. In lines nineteen to twenty-three, the poet begins to decipher what the woman has spoken: with the anaphoric *cosas que*, the poem emphatically resists intelligible designation for what the erotic exchange

creates, but the poet identifies it vaguely and contradictorily as something forgotten, never having existed, yet now fact.

The poem relates a process of unlearning—compelled by the desired woman's voice—into an abundant space in which buried facts are voiced, made, and reclaimed. Understood alongside "Vía crucis," this poem reinforces that lesbian desire and eroticism surpass visceral, sexual pleasures, becoming a generative episteme through which one becomes familiarized with a nonlinear, omnitemporal dimension of women's consciousness. Erotic lesbian exchange becomes a way of deciphering and untangling the *melaza de palabras* that lies dormant in women, a means to remember the forgotten and unveil and create the truths that transverse women's existences.

Peri Rossi's imbrication of lesbian eroticism with a higher, feminine consciousness synergizes with feminist theories on the question.[3] Adrienne Rich, in her foundational essay "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980), theorizes the *lesbian continuum*: "a range—through each woman's life and throughout history—of woman identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desires genital sexual experience with another woman" (648). In Rich's view, the lesbian continuum is the experience of deeply felt connection between women far beyond sexual pleasure. While not using the exact language of a *continuum*, Hèléne Cixous and Luce Irigaray similarly conceive a shared experience between women across time, space, and bodies. Cixous writes: "In women there is always more or less of the mother who makes everything all right, who nourishes, and who stands up against *separation*" (882; emphasis added); "In woman," Cixous asserts, "personal history blends together with the history of all women" (882). As Cixious conceives a common history that surpasses patriarchal separation, Irigaray poses erotic feminine experience as a means to transcend unethical partitions: "They never taught us nor allowed us to say our multiplicity. That would have been improper speech. … You/I then become two to please them" (73). For Irigaray, an unruly multiplicity of merged, feminine subjectivities lies beyond prescription: "This 'all' can't be schematized or mastered. It's the total movement of our body. No surface holds: no figures, lines, and points; no ground subsists. But there is no abyss. For us, depth does not mean a chasm. … Our depth is the

density of our body, in touch 'all over" (75). Rich, Cixous, and Irigaray theorize a capacity for women to go beyond themselves as individual women, defying patriarchal separation and entering a continuum of feminine consciousness.

Complementing—and anticipating—these feminist theorists, Peri Rossi's poems, by way of lesbian eroticism, defy the patriarchal separation between women's individual subjectivities. Just as Irigaray poses the "depth" of woman's multiplicity as antipatriarchal unity, Peri Rossi's poem on the *peregrinación* glimpses the erotic process between women as a means to revere another woman's pain through her lifespan; as the poet enters her partner, she overcomes the patriarchal separations Irigaray abhors. The poem on generative unlearning coincides with Cixous and Rich's claim that women's personal history and experience blend with a history, a knowing, that all women share. Peri Rossi's poems depict the way lesbian eroticism—and its affordance of reverence to other women, of an understanding of their pain, of its creation of shared knowledge—creates the subjective sensitivities to which these feminists aspire. *Evohé* possesses a strong feminist dimension, providing poetic projections to complement, and perhaps surpass, feminist theories on women's multiplicity, on a feminine continuum.

The Queer Dimension of *Evohé*

In *Evohé,* Peri Rossi employs sexless language to describe physical bodies in erotic exchange. We know they are women because they are called *mujeres*, but genitals or other secondary sexual characteristics are not mentioned; in turn, less gendered parts of the human body are emphasized: *las piernas*, *el vientre, los cabellos, el pubis*, *los ojos*, *la mano*, *la boca*, and *los hombros*. A notable exception to this is the reference in three instances to *los senos.* While we may quickly interpret these *senos,* especially within lesbian poems, as female breasts, a poetic inspection of the word demands a consideration of its diverse meanings; it can refer to female breasts or the womb, but it can also refer to any concavity or internal part of a thing, the latter definition feeling especially pertinent given the surplus of poems that pose erotic penetration as a means not to enter genitalia, but rather to enter another's entire existence. The use of

senos, a term enigmatically sexed, is the only example of potentially sex-specific language in these erotic lesbian poems.

The expression of lesbian eroticism in *Evohé* without an emphasis on physical sexual characteristics queerly subverts the compulsory nexus between genitals and sexuality, a conventional model often challenged by queer theory because it binds biological compositions to sexual identities. This dimension of *Evohé* reads as even queerer when we remember that queers often uphold this institutionalized model that demands sexual identity be led by preferences for sexual characterstics.[4] Judith Butler, whilst refuting that physical sexual characteristics must lead our sexualities, recognizes that "within the terms of culture it is not possible to know sex as distinct from gender" ("Performative Acts" 524), and it is thus not possible to know sexuality—culturally bound to sex—entirely apart from gender and sex. Lesbians, gay men, and other queer people are vulnerable, then, to this compulsory sex-gender-sexuality model, though their queer existence challenges compulsory heterosexuality. As C. L. Cole and Shannon L. C. Cate point out: "The fact is, more often than not, supposed lesbians or gay men are in fact attracted to specific genders within the broad, clinical category of 'female' or 'male'" (282). *Evohé* thus reads as radically queer for its poetic creation of a lesbian eroticism that does not reify the hegemonic, essentializing connection between genitals and sexual identity that often informs queer people's sexualities.

Peri Rossi wields metaphor to allude, furthermore, to lesbian eroticism as a process that dissolves identity. We witness a moving expression of this in the following poem:

> Me miras por la redondez de tus senos
>
> y yo pienso cuánto tiempo has estado así,
>
> mirándome atentamente desde esos dos ojos rojos
>
> auscultando mi posible cara
>
> esta mancha
>
> en que se ha convertido mi rostro. (73, lines 1-6)

Conventional modes of intersubjectivity are entirely absent from this poem. The first line imagines the partner's *senos* as the medium of visual input and recognition. Throughout the poem, the face—a most fundamental representation of identity—disintegrates, becoming a *mancha*. To understand the face's blur, the partner does not look, but auscultates; the unclear face—drastically altered—requires meticulous examination to be accessed. The qualification of the face with *posible* renders both the inaccessibility and the futurity of the poet's obscured identity. A poem that similarly poses identity as muddled by eroticism remarks: "[...] cuando quiera, te desnudo, / Quedarás laxa y tersa, tenue e ingrávida. / Te desvanecerás como humo" (78, lines 4-6). The adjectives afforded to the erotic partner's future state, rendered in the fifth line after she is stripped and the erotic interaction has begun, describe the changing composition of the body, its perceived appearance and consistency; in the final line, the changes in the partner's body culimate in an absolute dissolution, moving from weightlessness to total evaporation. With these allegories, *Evohé* beautifully represents queer sexuality as a dissolution, as the fading of identities.

Peri Rossi's representation of eroticism not as the enactment of identity, but rather as the suspension and the destruction of identity speaks to a foundational tenant of queer theory: gender (and its sexualities) as anti-identitarian performance. In the canonical *Gender Trouble* (1990), Judith Butler argues that liberated futures depend on the obstruction of identities informed by the cultural gender binary and the biological sex binary. For Butler, predetermined sex, gender, and sexuality identities are referential, negotiated categories of confinement: "Genders can be neither true nor false, neither real nor apparent, neither original nor derived" (180). Liberated futures depend on the subversion, and thus the dissolution, of referential identities through the repetition of queer gender performances.

Evohé's queer suggestion that erotic performance blurs and evaporates identifiable faces—a depiction of eroticism as dissolution—prevails across Peri Rossi's oeuvre. As Amy Kaminsky argues, in Peri Rossi's novel *Solitario de amor* (1988) the heterosexual male narrator and protagonist "evokes a nonphallic eroticism" (156); he longs, despite his heterosexuality, "not to penetrate and possess, but rather to merge with

and dissolve into the woman he desires" (Kaminsky 156). We see this same queer sexuality—which interrupts the notion that erotic engagement reinforces, rather than undermines, discrete identities—in the anti-identitarian dissolutions championed in the lesbian eroticism of *Evohé.*

The moral undertone of this "nonphallic eroticism" may jar some queers, for whom sexual moralizing has often equated oppression; I ultimately defend these nuanced poems, though, as subversions of essentialized moralities. The "mergings and dissolutions with the woman lover" that Kaminsky conceives in *Solitario de amor* and that I read in *Evohé* have, according to Peri Rossi critic Rosemary Geisforfer Fiel, "been viewed by some lesbians as constituting restrictive forms of desire, 'laws of the mother,' or versions of bambi or vanilla sex" (57). A reflection on the frequent, morally vexed expressions of queer sexuality in *Evohé*, however, interrupts a perfunctory interpretation of it as a depiction of morally restricted desire. Consider the following lines from the following poem in which Peri Rossi poses her feminine partner as an object to employ:

Yo las ordeno mi mujer

la palabra

Les pongo término y plazo mi mujer

la palabra

Les pongo fecha y número mi mujer

la palabra

. . . . . .

con la lengua las separo mi mujer

la palabra (68, lines 26-31 and lines 43-44)

In Krzystof Kulawik's analysis of *Evohé,* he argues that "la simbólica yuxtaposición de 'palabra' y 'mujer', del acto poético con el acto amoroso, constituye el soporte temático y estructural de la colección" (129). The

above poem reminds us how this symbolic juxtaposition, with its likening of the sexual objectification of women to the verbal objectification of words, may queerly upset a limiting feminist sexual ethics. Feminist theorist and lesbian ethicist Sarah Hoagland, for example, theorizes and condemns the sexual objectification of feminine persons by masculine subjects—a category that can include lesbians—with the term *heterosexualism*: "It is an entire way of living which involves a delicate, though at times indelicate, balance between masculine predation upon and masculine protection of a feminine object of masculine attention" (522). Peri Rossi's *Evohé*, then, may vex feminist ethicists due to its portrayal of a queer sexuality that promotes both "gentle mergings" and sexual objectification. However, the moral deviances in the collection prevent an interpretation of a utopian, moral feminist eroticism that would be incompatible with much queer theory.

Beyond its feminist expression of a feminine continuum, then, we can also identify a formidable queer dimension in *Evohé*. Of course, as poems that explore lesbian eroticism, they challenge compulsory heterosexuality, which situates lesbian existence "on a scale ranging from deviant to abhorrent," if not rendering it completely "invisible" (Rich, "Compulsory Heterosexuality" 632). Beyond this defiance of compulsory heterosexuality, though, I find Peri Rossi's erotic lesbian poems queer for their revelation of a queer eroticism rooted not in secondary sexual characteristics, but rather in unsexed *manos* and *piernas*; for their creation of a queer eroticism that deconstructs identity, rather than reifies it; and for their intermittent subversion of feminist sexual ethics.

The Queer Feminist Dimension of *Evohé*

Drawing on Lorde's definition of poetry as "illumination" and Adorno's claim that new social concepts can be extracted from great poetry, I conceive an innovative imbrication in *Evohé*, a gesture towards an eroticism not discreetly queer and feminist but, rather, queer feminist. We witness this poetic nuance in the language through which Peri Rossi explores identity as extraindividual and dissolvable through eroticism. In feminist terms, I have argued that *Evohé* relates an erotic capacity to internalize a feminine partner's lifelong pain and exchange subjective sensitivities; this reflects feminist theory that suggests women can and

should go beyond their individualized subjectivities and enter a continuum of nonlinear, shared consciousness. In queer terms, I have interpreted this same challenge to individual subjectivities—of blurred faces and partners faded to smoke—with Butler's queer conception of gender and sexuality not as fixed identities, but rather as performances that complicate and undo predetermined identities. I argue, further, that *Evohé* not only speaks to feminists and queers independently; in creating a dissolving, yet relational eroticism, I extract from *Evohé* an intermingling of the two.

Peri Rossi illustrates this relational dissolution in the following poem, in which she evokes both the interdependence and the death drive of her eroticism:

> Me miró y supe que me hacía falta.
>
> Tanto tiempo me hacía falta.
>
> para escribir
>
> para comer
>
> para ir al cine
>
> para escuchar música cualquiera
>
> para dormir
>
> . . . . . .
>
> naturalmente, para hacer poesía
>
> . . . . . .
>
> para morirme unos cuantos días más
>
> y quizás,—si nos llevamos bien—
>
> para morirme hasta unos años. (25-26, lines 1-7, line 13 and lines 22-24)

This poem explores an amply felt, fatal linkage. This is not an eroticism of purely visceral pleasure; it extends to all aspects of life, suggesting that without this other, a presumable romantic partner, the poet would be

unable to eat or to sleep, i.e., unable to survive. The anaphora of *para* with numerous verbs of mundane actions intensifies this sense of dependency on another to exist in the world. The culmination of this highly interdependent erotic relationship is death—dissolution—indicated in the final three lines of the poem. The conditional clause in the second to last line—"si nos llevamos bien"—demonstrates that the poet conceives dissolution as the apex of a triumphant erotic relationship. However, if we comprehend the poem as a unit, the eroticism depicted goes beyond a plummet into a realm of antisocial sexual pleasure; it is a sexuality that vindicates a relational, interdependent existence whilst vying for dissolution. The dissolution cannot be separated from interdependence, from relationality.

Lynne Huffer, a pioneering exponent of queer feminism, poses a sophisticated vindication of relationality for our consideration here. In Huffer's view, the neglect of relationality in queer theory stems from the queer animus towards moral or ethical thinking: "… while feminists developed a robust field of ethical thinking … queer theorists have been more reticent to engage with ethics" (518). An emblematic reflection of this reticence to ethics appeared in Gayle Rubin's call for extrafeminist sexuality theories, in part, because of a feminist conservatism: "A good deal of current feminist literature attributes oppression of women to graphic representations of sex, prostitution, sex education, sadomasochism, male homosexuality, and transsexualism. ... [T]his so-called feminist discourse recreates a very conservative sexual morality" (166). As Rubin's argument reveals, this conservative sexual morality in much feminist literature—among the conservative morality of the overarching culture—vilifies erotic minorities, and much queer theory has thus expressed outright antagonism and irreconcilability with theories based in morality and, by proxy, ethics.

The queer theory camp that most clearly advocates for the total absence of morality in sexuality theory is antisocial queer theory, a strand inaugurated largely by Leo Bersani's article "Is the Rectum a Grave?" (1987). In the essay, Bersani argues that "the social structures from which it is often said that the eroticizing of mastery and subordination derive are perhaps themselves derivations (and sublimations) of the indissociable nature of sexual pleasure and the exercise of loss and power" (216).

Bersani refutes "our culture's lies about sexuality"—lies that frame sexuality as morally salvageable and not indissociable from structures of domination and subordination—arguing in turn that "the rectum is the grave in which the masculine ideal (an ideal shared—differently—by men *and* women) of proud subjectivity is buried" and thus "it should be celebrated for its very potential for death" (222). Antisocial queer theory, as represented in Bersani's argument, displaces morality entirely from the question, creating a nonrelational—i.e., antisocial and antiethical—sexuality paradigm in its place.

Huffer's call to reconcile queer theory and feminist theory rests in a conceptual differentiation between morality and (relational) ethics in sexuality questions; this is a theoretical task, she argues, many feminists and queers have neglected. Huffer contends that queer theory "interrupt[s] morality in its violent production and repression of sexually deviant subjects by articulating either a new or a negative ethics – [but] it has done so at the expense of a robust historical thinking about how subjects actually live and negotiate their relation to moralities" (519). Foucault, whose position against morality informs much of the negative ethics in queer theory, in fact, defended the place of ethical sensitivities in the modern world; according to Huffer, Foucaldian ethics are "a historical interrogation of the *relation* between subjectivity and truth, and to view that interrogation as simultaneously pursuing the question of a manner of living while jamming the machinery of moral-subject-production" (520; emphasis added). The self-shattering of the moral subject, as promoted in much queer theory, interrupts the production and reproduction of oppressed queer subjects. This process, however, is historically, and relationally, negotiated: this is the consideration missing in much queer theory that feminist ethics can contribute.

In *Evohé*, queer eroticism evokes the self-shattered, yet relationally sensitive subject Huffer defends; the eroticism—imbued with impressive nuance and contradiction—does not imply a queer antisocial death drive, that is, though eroticism is depicted as dissolution. We witness this intricacy in the poems themselves, e.g., in Peri Rossi's allusion to an interdependent eroticism, beyond visceral sexual pleasures, that culminates in death. Considering my feminist analysis and queer analysis of *Evohé* together, within the same reading, further prevents an

interpretation of queer antisocial sexuality or utopian feminist ethics, which feminists and queers, respectively, would find problematic. The necessary relationality in my feminist interpretation—of a feminine continuum of interdependent histories and subjectivities—is incompatible with Bersani's antisocial queer theory of a sexual death drive ubiquitously associated with power and powerlessness. While there are certain themes in *Evohé* that reflect Bersani's theory of "mastery and subordination" (216), the eroticism depicted in the poems entails a nuance that destabilizes a brute sexualization of "mastery." Consider the final lines of the poem on *las palabras*, which I have previously referenced to demonstrate the theme of sexual objectification:

> y una vez que les he hecho el amor, acariciado bien
>
> atemperado disuelto escogido bañado tamizado sostenido
>
> mi mujer ellas se ponen de pie, encendidas,
>
> las palabras magníficas, soñadoras, creadas. (69, lines 45-48)

While making love, to both the word and to the woman, the counterpart dissolves. In the previous stanzas of the poem, this sexual objectification reads more cruelly: "Yo las ordeno mi mujer / la palabra / Les pongo término y plazo mi mujer / la palabra" (lines 26-29). There is a palpable change in sentiment that the poet experiences through the lines; the poem evokes, at first, a negative ethics of sexuality as antisocial destruction and, in the final lines, it conceives sexuality as a mode of magnificent, relational creation. Remarkably, this poem wields the same metaphor—women as words for use—to evoke an antisocial sexuality of destruction and a relational sexuality of creation. The triumph of the latter, I believe, rests in the depiction, in the final lines, of relationality as the magnificent culmination of sexuality. The negativity of the Bersanian objectification in the former stanzas strikes a chord, indeed, but in these poems of great contradiction and nuance, Peri Rossi draws our attention to an eroticism with its climax in a dissolution with relational sensitivities. If queers are concerned with jamming "the machinery of moral-subject-production," Peri Rossi's poems remind us that this intervention does not necessitate an antisocial abandonment of relational existence nor an evasion of an

eroticism concerned with "the question of a manner of living" (Huffer 520). *Evohé's* poems on pilgrimages that sensitize a poet to her partner's lifelong pain; on infantilizations of words that unbury shared feminine languages and histories; on sexless sensual bodies; and on deviations, mergings, and dissolutions create a politically enigmatic eroticism that defies conceptual restriction as queer or feminist, yielding an artifact that, I believe, is resolutely queer feminist.

A closing reflection on the semantic and discursive richness of *dissolution* will crystallize the queer-feminist illumination I have extracted from *Evohé*. Much queer theory advocates for dissolution as an immoral descent into a self-shattering existence of antisocial pleasures, while much feminist theory advocates for dissolution as an ethical ascent into a relational continuum of feminine consciousness. The innovative, political brilliance of *Evohé* rests in its fusion of these two forms of dissolution—the immoral and the ethical—within a composite lyric expression. Peri Rossi's *Evohé* envisions an erotic dissolution of the moral individual, but the dissolved individual does not fall into an antisocial abyss, remaining sensitive to the pain, awareness, dreams, and creations of others. *Evohé*'s eroticism of relational dissolutions—beyond morality but within ethics—is just what queer feminists are after.

Conclusion

"Je sais que la poésie est indispensable, mais je ne sais pas à quoi" ("I know poetry is indispensable, but I do not know what for"). So Jean Cocteau's timeless deliberation leads Cristina Perri Rossi's *Evohé*, his inquiry perched as an enticing epigraph to these searching lesbian poems. I hope my reading of *Evohé* serves as a partial response to Cocteau's question: I defend *Evohé* as indispensable poetry for its prescient insight and critical nuance; for its orientation towards illumination, disruption, and reconciliation; for its capacity both to corroborate and to challenge theory. Read alongside canonical feminist and queer theory, as well as more recent queer feminist theory, *Evohé*'s antagonistic veracities reveal it as "a rift, a peculiar lapse, in the prevailing mode," a feature Adrienne Rich considers central to poetry (*What is Found* 83). I propose that *Evohé* indeed disrupts the putative irreconcilability between queers and

feminists, creating a sexuality that speaks, at once, to feminist and queer concerns regarding identity and morality. Lynne Huffer suggests that queer theory and feminist theory may reunite via a relationality that interrupts the morality-identity bind; I conceive this aspiration in Peri Rossi's collection in its steady articulation of a relational dissolution for eroticism. Nonetheless, *Evohé* is a work of poetry and not of theory; the poems are not a flawless model for queer feminism, and to some queers and feminists certain themes and forms may prove alienating. Peri Rossi's gripping poetry, however, does provide an indispensable lapse—to fuse Cocteau's and Rich's words: *Evohé* compels us—as queers, as feminists, as queer feminists—to reassess what we know, the impasses we theorize, in light of the extratheoretical veracities poetry illuminates. In these terms, Peri Rossi's poems invite us to imagine an ethos of relational erotic existences that dissolve, sustain, and create genders and sexualities anew, to imagine a reparative path towards a queer feminist horizon, foreseen so vividly in *Evohé* over fifty years ago in Montevideo.

Notes

1. The "many queers and feminists" mentioned here refer, principally, to participants in the canonical discourse on sexuality in the twentieth century in North America and Europe. This, of course, does not mean feminists and queers in Latin America and other parts of the world at this historical moment ignored sexuality (see, for example, Sternbach et al. 266). However, in this investigation I intend to juxtapose Peri Rossi against canonical feminist and queer thinkers in the West, in part, to complicate the oft-presumed notion that feminist and queer theorists of the developed world possessed uniquely revolutionary consciousness on questions of gender and sexuality.

2. Referring to Peri Rossi as a "Latin American woman" may seem questionable, as Peri Rossi has lived in Barcelona since 1972. However, I justify conceiving her as Latin American in the context of this analysis because Peri Rossi wrote and published *Evohé* in 1971, in Montevideo, before her move to Spain.

3. This is not the only theme in *Evohé* that complements feminist theories. For example, Peri Rossi's frequently suggests that prescriptive language is incapable of veraciously describing her lesbian eroticism: "Por la calle, venían tantas mujeres, / que no pude pronunciarlas a todas, en cambio, / las amé una por una" (42). Many feminist theorists also criticize prescriptive—i.e., masculine—language as an obstacle for women to overcome (Cixous 880, Irigaray 76). Radical feminist Marilyn Frye went so far as arguing that, in the "phallocratic scheme of things" (156), what counts semantically as having sex depends on penetration and ejaculation, thus rendering lesbians "logically impossible" (158). In her poems, Peri Rossi often struggles with the language problematics these feminists theorized.

4. One could easily counterargue that this less graphic corporal language reflects the sexual conservatism of the context in which Peri Rossi wrote *Evohé* and does not express an especially queer message; it was indeed an environment conservatism enough to ban the text shortly after its publication. As I have mentioned in my introduction, however, this analysis assumes poetry's capacity to reflect feelings and projections that we may not have consciously in mind. For this reason, the role of cultural conservativism—of which Peri Rossi was certainly cognizant—is not of principal interest.

Works Cited

Adorno, Theodor. "On Lyric Poetry and Society." *Notes to Literature.* Translated by S. W. Nicholsen, edited by Rolf Tiedmann, vol. 1, Columbia University Press, 1991, pp. 36-54.

Bersani, Leo. "Is the Rectum a Grave?" *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism,* vol. 43, 1987, pp. 197-222.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution." *Theatre Journal,* vol. 40, no. 4, 1988, pp. 154-166.

---. *Gender Trouble*. Routledge, 1990.

---. "Against Proper Objects: Introduction." *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, 1994.

Carson, Ann. *Eros the Bittersweet: An Essay.* Princeton University Press, 1986.

Cixous, Hèléne. "Laugh of the Medusa." 1975. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-893.

Cole, C. L., and Shannon L. C. Cate. "Compulsory Gender and Transgender Existence: Adrienne Rich's Queer Possibility." *WSQ: Women's Studies Quarterly*, vol. 36, no. 3-4, 2008, pp. 279-287.

Comella, Lynn. "Revisiting the Feminist Sex Wars." *Feminist Studies*, vol. 41, no. 2, 2015, pp. 437-462.

Cuéllar Aragón, Danny. "Lenguaje y representación en la predictadura uruguaya: una lectura de *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi." *Escritos*, vol. 28, no. 60, 2020, pp. 48-61.

Feal, Rosemary Geisdorfer. "Queer Theory, Sexuality, and Women's Writing from Latin America: The Example of Cristina Peri Rossi." *Intertexts,* vol. 1, no. 1, 1997, pp. 51-61.

Fry, Marilyn. *The Politics of Reality.* Crossing Press, 1983.

Fonder-Solano, Leah. "Mirroring and the (Re)Vision of Identity in Cristina Peri Rossi's Erotic Poetry." *The Latin Americanist*, vol. 47, no. 3, 2004, pp. 75-88.

Hoagland, Sarah. *Lesbian Ethics: Toward New Values*. Institute of Lesbian Studies, 1988.

Huffer, Lynne. "Are the Lips a Grave?" *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, no. 4, 2011, 517-542.

Irigaray, Luce. "When Our Lips Speak Together." Translated by Carolyn Burke. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 6, no. 1, 1980, pp. 69-79.

Kaminsky, Amy A. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. University of Minnesota Press, 1993.

Kulawik, Krzysztof. "Lenguaje en celo: Análisis de la transgresión sexual en los poemas de *Evohé* de Cristina Peri Rossi." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 39, no. 1, 2005, pp. 129-151.

Lorde, Audre. *Sister Outsider*. 1984. *Ten Speed Press*, 2007.

Marino, Katherine. *Feminism for the Americas: The Making of an International Human Rights Movement*. University of North Carolina Press, 2019.

Mill, John Stuart. "What is Poetry?" 1833. *The Broadview Anthology of Victorian Poetry and Poetic Theory*. Edited by T. J. Collins and V. J. Rundle, 1999, pp. 1212-1220.

Paz, Octavio. *El arco y la lira.* Fondo de Cultura Económica. 1956.

Peri Rossi, Cristina. "Evohé." 1971. *Poesía completa,* Visor Libros, 2021, pp. 7-85.

Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence." *Signs: Journal of Women in Culture and Society,* vol. 5, no. 4, 1980, pp. 631-660.

---. *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*. W. W. Norton, 1993.
Rubin, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality." 1984. *Culture, Society, and Sexuality: A Reader,* edited by Richard Parker and Peter Aggleton, Routledge, 2007, pp. 143-178.
Sternbach, Nancy Saporta, et al. "Feministas na América Latina: de Bogotá a San Bernardo." *Estudos Feministas*, vol. 2, no. 2, 1994, pp. 255-295.

Gestos queer revolucionarios: desobediencias disruptivas frente a la normativa del género

Jesús A. Galindo-Benítez
University of Virginia

Introducción

"¡Revolution Now, Gay Power!" son las palabras pronunciadas por la activista trans Sylvia Rivera durante su polémico discurso "Y'all Better Quiet Down", reproducido en el documental *The Death and Life of Marsha P. Johnson* (2017), dirigido por David France. Este documental pone de manifiesto la impunidad estructural en relación con los asesinatos de mujeres trans de color. La película trata de la investigación de la activista trans Victoria Cruz, como miembro del Proyecto Antiviolencia en la ciudad de Nueva York, cuyo objetivo es reabrir el caso de la reconocida activista trans Marsha P. Johnson, para reivindicar su muerte y exponer el estado alarmante de violencia e impunidad que afecta a las mujeres trans racializadas. Además de centrarse en la vida y muerte de Johnson, el documental presenta imágenes de archivo que retratan el surgimiento del movimiento de liberación gay en Estados Unidos durante la década de los setenta. Entre dichas imágenes se encuentra el controvertido corto "Y'all Better Quiet Down", filmado a principios de esa década. En él, Rivera aparece como figura central, denunciando las tensiones de racialización y clase social inherentes a un momento crucial en la historia de la representación en torno a las personas queer y la aparición de disputas internas fomentadas por la lógica de las "single-issue politics" (Vaid 58). Estas políticas monotemáticas, que aún persisten como una "ideología predominante dentro del movimiento gay" (Vaid 60), reducen a una única dimensión problemas estructurales que también atraviesan a personas racializadas y a las clases sociales desfavorecidas.

De esta manera, se plantean cuestiones relacionadas con la raza, el sexo, el género y la clase social, que son sistemáticamente ignoradas por la política monotemática. Por ello, décadas después del surgimiento de los movimientos de liberación gay, tanto desde el ámbito académico como desde los estudios queer, se comenzó a cuestionar y desafiar dicha lógica. En este marco, la teórica Cathy Cohen propuso una nueva forma de hacer política queer basada en un activismo radical que describe mediante la figura de "punks, bulldaggers y welfarequeens". Es decir, un activismo en el que los individuos operan desde identidades heterogéneas, no plenamente reconocidas ni representadas, y situadas al margen de la política tradicional (440). Su propuesta se orienta hacia una política queer más radical que actúa como una intervención crítica capaz de desestabilizar categorías y configuraciones normativas. Desde esta perspectiva, el concepto queer, tanto en el ámbito anglosajón como en el latinoamericano, apunta a desarticular los discursos y políticas normativizantes que históricamente se han ejercido contra las personas trans, queer y no binarias.

A lo largo de este ensayo, discutiré la noción de "revolución" en relación con las subjetividades queer, trans y no binarias. Mi argumentación parte de la premisa de que la intersección entre el discurso queer y el discurso de revolución opera como un disruptor de la normatividad. Así, sostengo que la confluencia de ambos discursos constituye el fundamento del activismo disidente en torno a la identidad sexo-genérica en el Sur Global.[1] Del mismo modo, enfocaré mi análisis en el cruce entre lo queer y lo revolucionario como una dimensión crítica desde la cual emergen formas de resistencia social, política y afectiva contra la normatividad heteronormativa. Asimismo, abordaré los gestos de irrupción queer como expresión de una conciencia colectiva frente a la violencia estructural y la desprotección que enfrentan las disidencias sexo-genéricas en América Latina. En este sentido, propongo el *gesto queer revolucionario* como una forma de irrupción performativa que, por

[1] Para Anne Mahler, el Sur Global es un concepto crítico con tres definiciones principales. Para referirme a la identidad queer, utilizaré su tercer definición, la cual alude a un imaginario de resistencia del sujeto político transnacional como consecuencia de su experiencia compartida de subyugación.

su carácter anti-normativo y desafiante, encarna una crítica radical al orden sexo-genérico normativo.

1.0 Revolución y lo queer

En términos generales, la noción de "revolución" evoca imágenes asociadas con revueltas, movilizaciones colectivas, violencia, organización, lucha, victoria y, por supuesto, transformación. Los cambios sociales generados como consecuencia de una revolución social suelen entenderse como "acontecimientos históricos transformadores que cambian fundamentalmente las estructuras sociales de la sociedad" (Reed OBO). En *Society Must Be Defended* (1976), Michel Foucault afirma que la idea de revolución "se extiende por todo el funcionamiento político de Occidente" (78), y sugiere que los orígenes permanecen enigmáticos, pues no es posible disociar la emergencia de esta práctica de su relación con la contrahistoria (78). Desde su perspectiva, para concebir la idea de revolución, o para articular proyectos colectivos con aspiraciones revolucionarias, deben existir desigualdades, desproporciones y asimetrías; en efecto, en una "sociedad moderna", dotada de conciencia histórica, no prevalece la lógica de soberanía, sino la idea de revolución y su potencial emancipador (80). En este sentido, el discurso revolucionario no solo promete una transformación social, sino que requiere de consignas "que proclaman la victoria final de los oprimidos lo bastante valientes para resistir" (Allen 1). En su valioso estudio etnográfico sobre cuerpos racializados en Cuba, *¡Venceremos?: The Erotics of Black Self-making in Cuba* (2011), Jafari S. Allen argumenta que el discurso de promesa inherente al proyecto revolucionario "condiciona subjetividades de "derecho"" (2). Es decir, observa cómo, incluso en condiciones de incertidumbre material, muchos ciudadanos interiorizan nociones de libertad de expresión y seguridad humana como derechos inalienables. Así, la revolución, más allá de remitir a imágenes de revuelta o subversión, debe ser internalizada mediante discursos emancipatorios que habiliten subjetividades capaces de reclamar y ejercer sus libertades.

Desde esta comprensión de la revolución como proyecto emancipatorio, resulta pertinente abordar su confluencia con las luchas de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica. En este marco,

examinaré la intersección entre lo queer y lo revolucionario, destacando, por un lado, la influencia que el ideario revolucionario ha ejercido sobre la configuración de movimientos de disidencia sexo-genérica de izquierda y del Tercer Mundo, y por otro, la relevancia histórica de la intervención de Sylvia Rivera durante la celebración de la Liberación Gay en Nueva York. Este acontecimiento constituye no solo un hito insoslayable del activismo de las disidencias sexo-genéricas tanto en el Norte como en el Sur Global, sino también un gesto queer revolucionario que encarna una articulación simbólica entre el activismo, la resistencia y la lucha social de personas trans racializadas y de clases menos favorecidas. Su intervención opera, en este contexto, como un acto de insurgencia política y epistémica, que desestabiliza el régimen sexo-genérico dominante y subvierte los marcos normativos de representación, pertenencia y ciudadanía.

1.1 La furia de la disidencia contenida en un gesto

Durante la conmemoración de la liberación gay de la década de los setenta en Nueva York, Sylvia Rivera protagonizó un gesto histórico de gran trascendencia para el activismo trans de personas racializadas y de clases sociales marginalizadas al irrumpir con su discurso titulado “Y’all Better Quiet Down”. A pesar de los abucheos del público, la activista trans tomó el micrófono y, en un tono marcado por la indignación, exigió respeto por la vida de sus hermanas y hermanos queer encarcelados. Con esta intervención, Rivera manifestaba su desacuerdo ante un colectivo de gais y lesbianas que, en ese contexto histórico, mostraba escasa preocupación por las problemáticas que afectaban a los sujetos disidentes sexo-genéricos con menor visibilidad política. Así, su alocución constituye una denuncia vehemente contra la opresión ejercida por las autoridades y los abusos sistemáticos sufridos por las personas trans de color, al tiempo que visibiliza su propia experiencia vital marcada por la exclusión, la violencia institucional y el abandono por parte de sectores hegemónicos del activismo homosexual.



Figura 1. En la parte izquierda de la foto aparece la activista trans de color Marsha P. Johnson. A la derecha, la activista trans de origen venezolano y puertorriqueño, Sylvia Rivera. Fuente: Miller, Logan P. "The Death and Life of Marsha P. Johnson Review." Film Inquiry, 12 Mar. 2018, www.filminquiry.com/death-and-life-of-marsha-p-johnson-2017-review/.

En el transcurso de su intervención, Sylvia Rivera declara: "he estado en la cárcel. He sido violada y golpeada. ¡Muchas veces!" (teachrock.org). Con estas palabras, la activista visibiliza las políticas emergentes dentro del activismo homosexual que, en aras de configurar un sujeto "gay" respetable, comenzaron a excluir sistemáticamente a las personas trans, racializadas y empobrecidas. Su discurso "Y'all Better Quiet Down" encarna así un gesto de furia ante la violencia estructural y simbólica desencadenada por la hegemonía heterosexual normativista, pero también ante las formas de exclusión producidas al interior del movimiento homosexual dominante. Rivera denuncia explícitamente los abusos cometidos por algunos integrantes del Movimiento de Liberación Gay, quienes rechazaban e invisibilizaban las vidas de las personas trans

de color y de clases sociales menos privilegiadas. Como ejemplo de esta marginación, la activista exhorta a la audiencia a acudir a "STAR House on Twelfth Street en 640 East Twelfth Street entre B y C, apartamento 14" (teachrock.org).[2] Con la finalidad de visibilizar el esfuerzo colectivo de una comunidad que buscaba avances reales para todas las personas, y no únicamente para quienes pertenecían a la clase media blanca, inscrita en las lógicas de respetabilidad del "club de los hombres y de las mujeres blancos" (teachrock.org). Mediante esta afirmación, Rivera pone en evidencia que la violencia dirigida contra los cuerpos trans y racializados era también reproducida por sectores del activismo sexual mayoritario, que se beneficiaban de mejores condiciones de vida a costa del silenciamiento y la precarización de sus compañeras disidentes. Su testimonio histórico no solo denuncia estas exclusiones, sino que permite trazar una genealogía crítica de las tensiones internas en el seno del activismo sexual, evidenciando el antes y el después de la llamada "liberación gay". En este contexto, su intervención interroga directamente al "club de clase media blanca" y sus políticas de representación monotemáticas, centradas en demandas de integración y asimilación que dejaban fuera a los sujetos más vulnerabilizados.

Desde la perspectiva de Lisa Duggan, durante la década de los años setenta los movimientos por la igualdad se enfrentaron a un nuevo tipo de activismo de corte proempresarial, que más tarde daría lugar a un proyecto político-cultural orientado a "la reconstrucción de la vida cotidiana del capitalismo" (XI). Duggan identifica este desplazamiento como el punto de origen de lo que denomina neoliberalismo. Según la autora, este se convierte en la matriz de muchas de las desigualdades que marcarían el final del siglo XX (XI). La implantación del neoliberalismo como política dominante en Estados Unidos, así como su expansión global, condujo al surgimiento de fenómenos como el homonormativismo, el pinkwashing y el cisgenerismo, que consolidaron nuevas formas de

[2] El acrónimo STAR significa Street Transvestite Action Revolutionaries (Revolucionarias de la acción Travesti callejera). "Rivera y Johnson crearon STAR en 1970 para ayudar a las jóvenes street queens de Nueva York" (Stein 83). Los centros de acogida trans han sido un medio auxiliar de los sujetos trans y travestis socialmente marginalizados. Estos refugios se encuentran muy presentes en diferentes regiones tanto de EE.UU. como de Latinoamérica. Asimismo, estos refugios han sido plasmados en textos literarios y en la producción cultural.

exclusión dentro de las comunidades sexo-disidentes.[3] En este sentido, muchas de las asimetrías y violencias que Rivera denuncia en su encendido discurso anticipan los debates contemporáneos sobre las políticas identitarias y las luchas sexo-genéricas. Su intervención se erige, por tanto, como un antecedente clave para comprender las tensiones que atraviesan la construcción política de las identidades queer en contextos marcados por la racialización, la pobreza y la violencia estructural.

A la luz de lo anterior, resulta pertinente subrayar que tanto la trayectoria política de Rivera como su emblemático discurso "¡Revolution Now, Gay Power!" constituyen un paradigma histórico del activismo radical, cuya influencia se proyecta tanto en el hemisferio norte como en el Sur Global. Asimismo, la genealogía del Movimiento de Liberación Gay en los Estados Unidos sirvió de modelo para la formación de los movimientos de liberación sexual en diversos contextos latinoamericanos. En este marco, la intervención de Rivera ofrece una reflexión ambigua sobre la idea de revolución. La activista, antes de convocar a los manifestantes a la acción colectiva, declara: "yo no creo en una revolución, pero todos ustedes sí. Yo creo en el Gay Power" (teachrock.org). Esta aparente contradicción encierra una tensión

[3] Sustento estos argumentos en el trabajo de Lisa Duggan, quien acuñó el término homonormatividad en respuesta a un grupo de escritores del IGF (Foro Gay Independiente). Según Duggan, este concepto representa una nueva política sexual neoliberal en la que no se cuestionan los valores heteronormativos, sino más bien se justifican y fomentan. Del mismo modo, homonormatividad hace referencia a la formación de un electorado homosexual desmovilizado, mercantilizado y carente de ideología política. Básicamente, se trata de una cultura arraigada en la domesticidad y el consumo (50). En su artículo "Pinkwashing, Homonationalism, and Israel-Palestine: The Conceits of Queer Theory and the Politics of the Ordinary", Jason Ritchie describe que la expresión "Pinkwashing" emerge de un texto redactado por Sarah Schulman y difundido en el New York Times en el que la autora desvela la manera en que los activistas de la lucha del cáncer de mama criticaban el "marketing de causa" practicado por las empresas que promovían la imagen de la lucha contra el cáncer de mama al mismo tiempo que se beneficiaban de esta enfermedad. De acuerdo con Ritchie, la manifestación más concreta de este fenómeno más ampliamente teorizado por Jasbir Puar, sería el "homonacionalismo", cuyo significado, en palabras de Schulman, se refiere a "la tendencia de algunos homosexuales blancos a privilegiar su identidad racial y religiosa" (618). Asimismo, la identidad cisgénero comprende una ideología cultural y sistémica que niega, denigra y patologiza la identidad de aquellos que se identifican a sí mismos como distintos al nacer, incluyendo los comportamientos, expresiones y colectivos que se derivan de esta autoidentificación. El término "cisgénero (del latín cis-, que significa "del mismo lado que") se puede utilizar para describir a las personas que conservan, durante toda su vida, los órganos genitales masculinos o femeninos (sexo) propios de la categoría social de hombre o mujer (género) a la que fue asignado ese individuo al nacer" (TSQ 61,63).

productiva que invita a pensar el entrecruzamiento entre la retórica revolucionaria y el discurso queer, lo cual permite explorar cómo ambos dispositivos articulan formas específicas de subjetivación y transformación social en la producción cultural y literaria latinoamericana contemporánea. A partir de este gesto, propongo leer la figura de Rivera como una bisagra que conecta los discursos de liberación sexual del Norte Global con las representaciones artísticas y políticas de la disidencia sexo-genérica en América Latina. De ahí que este trabajo se centre en las distintas figuraciones de lo revolucionario y lo queer en las prácticas culturales latinoamericanas, examinando sus intersecciones desde un enfoque del gesto queer.

En esta línea, la noción de revolución ha sido central en la configuración de los movimientos de liberación gay, como el Gay Liberation Front (GLF) en Estados Unidos, cuya impronta fue decisiva para el surgimiento de múltiples formas de organización de la disidencia sexo-genérica en América Latina. A fin de analizar las implicaciones de esta confluencia entre revolución y disidencia, propongo el concepto de *gesto queer revolucionario* como herramienta analítica. Este gesto, entre muchos posibles en el repertorio queer, emerge precisamente de la articulación entre la ruptura normativa que caracteriza a lo queer y la promesa transformadora contenida en la idea de revolución. En consecuencia, mi marco teórico se fundamenta en la confluencia de lo queer como eje de disidencia que desestabiliza las normas sexo-genéricas, y la revolución entendida como una abstracción de los procesos de emancipación social. Ambos discursos, en su entrelazamiento, operan como dispositivos capaces de interrumpir la lógica de la normalización y de impulsar prácticas de transformación política a través del arte, la literatura y la producción cultural. Asimismo, propongo leer la convergencia de lo queer y la revolución como un gesto de contestación y desidentificación frente a los regímenes de representación que entienden la revolución como un discurso clausurado y normativo.[4] El *gesto queer*

[4] La resistencia ante una ideología dominante suele manifestarse en forma de desidentificación, un concepto que José Estabán Muñoz define como: "las estrategias de supervivencia que el sujeto minoritario pone en práctica para negociar con una esfera pública mayoritaria pone en práctica para negociar con una esfera pública mayoritaria y fóbica que continuamente elude o castiga la existencia de sujetos que no se ajustan al fantasma de la ciudadanía normativa" (4).

revolucionario, en este sentido, se constituye como una práctica afectiva, insumisa y maleable, que desafía el orden heteronormativo mediante su capacidad para perturbar, conmover e interpelar los sentidos.

En su monografía *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings* (2014), Juana María Rodríguez afirma que el gesto queer "anima la forma en que los cuerpos se mueven en el mundo en que asignamos significado de maneras que siempre están ya impregnadas por las modalidades culturales del saber" (2). Rodríguez señala que los gestos se manifiestan en múltiples registros—sociales, sexuales o afectivos—y posibilitan el cruce entre sujetos diversos (2). De manera significativa, la autora señala que el gesto queer se mueve entre lo literal y lo figurativo, y que en su dimensión figurativa produce una enunciación política (4). Esta definición me permite pensar el *gesto queer revolucionario* como una forma de intervención simbólica que, desde la performatividad y la afectividad, pone en circulación nuevas configuraciones del cuerpo y el deseo. Así, adopto la conceptualización figurativa de Rodríguez para explorar las múltiples manifestaciones del *gesto queer revolucionario* en la producción cultural y literaria latinoamericana. Este cruce entre lo queer y lo revolucionario, lejos de clausurar sentidos, abre un campo de posibilidades estéticas y políticas que habilitan al sujeto disidente a tomar conciencia crítica de las violencias sexo-genéricas que le atraviesan, y a imaginar nuevas formas de existencia colectiva más allá de la norma.

1.2 Revolución queer: liberación de la disidencia sexo-genérica

La Revolución Cubana se consolidó como un referente para las libertades artísticas, culturales, literarias y sociales en el Sur Global. Sin embargo, para muchos sujetos marginalizados por la ideología nacionalista cubana—como los homosexuales—la promesa revolucionaria terminó por devenir en un fracaso con el paso del tiempo. Según José Quiroga, el régimen revolucionario consideraba la homosexualidad como una condición que debía ser erradicada para concretar plenamente el proyecto ideológico de la nación en los ámbitos político y económico (135–136). En consonancia con esta lectura, Lilian Guerra sostiene que la eficacia del programa social y económico del Estado radicaba en lograr la autodisciplina de una fuerza laboral

voluntaria, lo que exigía la disposición de la juventud cubana a encarnar los "roles asignados".[5] Aquellos que se desviaban de tales roles eran percibidos como incapaces de contribuir al desarrollo futuro de la nación. Guerra añade que las personas catalogadas como homosexuales representaban la antítesis del "Nuevo Hombre Socialista" promovido por el régimen, y eran, por tanto, concebidas como sujetos deficitarios. A esta descalificación simbólica se sumaba el dictamen del Ministerio de Salud Pública Cubano, que interpretaba la homosexualidad como una vulnerabilidad ideológica y una susceptibilidad ante la propaganda imperialista; bajo este criterio, el homosexual era identificado como un agente potencialmente desestabilizador para la seguridad nacional (271). Así, durante décadas, el aparato ideológico de la Revolución clasificó a los homosexuales como sujetos antisociales.

Reinaldo Arenas testimonia esta exclusión en sus memorias *Antes que Anochezca* (1992), donde documenta los mecanismos de destierro aplicados por el régimen contra quienes eran considerados indeseables. En su relato, Arenas reconstruye las condiciones bajo las cuales un homosexual podía obtener autorización para abandonar la isla, aludiendo a su propia experiencia como militante en los inicios de la revolución, cuando se promovía una juventud de sujetos "honrados … absolutamente politizados y revolucionarios" (77). Estas exigencias se articulaban con un pensamiento marxista que concebía la lucha armada como vía legítima para la transformación social: "cualquier esfuerzo revolucionario armado" (DeFronzo 221) debía ir acompañado de la educación del pueblo sobre "la conveniencia y posibilidad del cambio revolucionario" (DeFronzo 221). En este contexto, Arenas se revela como un sujeto despolitizado, cuya "honra" es cuestionada en virtud de una legislación castrista que establecía que, en caso de un "delito erótico" (Arenas 181) cometido por un homosexual, bastaba la denuncia de una sola persona para iniciar un proceso judicial. Como resultado de una acusación basada en su orientación sexual, Arenas fue encarcelado en la prisión de Guanabacoa. A lo largo de sus memorias, el autor ofrece múltiples ejemplos de lo que puede interpretarse como *gestos queer revolucionarios*, protagonizados por las "locas" y homosexuales en su interacción, a menudo sexual, con

[5] La categoría binaria sexo-genérica: hombre/mujer.

partidarios del régimen. Según relata, durante el éxodo del Mariel, "la mejor manera de obtener la salida del país era demostrar con algún documento que se era homosexual" (301). En efecto, bastaba con identificarse como "loca" y someterse a una evaluación en la que debía caminar frente a un grupo de mujeres psicólogas, quienes, a través de la observación corporal, determinaban si el solicitante "superaba" la prueba (Arenas 301). Este episodio encarna, de forma irónica y estratégica, un gesto queer revolucionario: la exageración performativa de la identidad de "loca" como medio para obtener libertad.

Considerado desde la lógica del Estado revolucionario, que aspiraba a formar individuos ejemplares y normativos, el *gesto queer* opera como gesto antisocial y, por ello mismo, se transforma en gesto liberador. Arenas narra que, durante la evaluación, supo que había superado la prueba cuando "el teniente le gritó a otro militar: 'A éste me lo mandas directo'" (301). Aunque el autor no describe explícitamente cómo actuó frente a las psicólogas, la escena sugiere un potencial encarnado en el *gesto queer revolucionario*, que se presenta como una acción ambigua e indescifrable, tanto para la ciencia como para el sistema legal. En palabras de Juana María Rodríguez, los gestos queer "revelan la inscripción de leyes sociales y culturales" (5) y "funcionan … como una forma socialmente legible y altamente codificada" (6). Así, el potencial disruptivo de lo queer depende de su legibilidad social y de su inscripción en un espacio geográfico específico. En el caso de Arenas, dicho espacio se configura como un entorno en el que lo queer es percibido como lo indeseable, lo abyecto, lo antisocial y lo contrarrevolucionario. Ello implica que su potencia disruptiva está supeditada a la forma en que tales gestos son leídos, clasificados y codificados por el sistema social que los enmarca. En efecto, la homosexualidad se entendía como antisistema tanto desde la legislación como desde la perspectiva ciudadana. Prueba de ello es que la propia tía de Arenas lo llama "contrarrevolucionario" (168) por el simple hecho de "meter hombres en la alcoba" (168). La condena que se le impone excede lo político y lo legal: se le acusa "inmoral … [y] la pena que se le [otorgó a Arenas] … [fue] la corrupción de menores" (235). De este modo, el *gesto queer revolucionario,* tal como lo articula Arenas en sus memorias, se configura como una herramienta de resistencia

performativa y antinormativa, cuyo poder subversivo se manifiesta en un momento clave de su trayectoria vital.

1.3 El influjo de la Revolución en la disidencia sexo-genérica

Así pues, mientras en Cuba comenzaba a configurarse un estigma hacia la homosexualidad "a través de una lente marxista como producto de la decadencia capitalista y de la sexualidad burguesa" (de la Dehesa 46), en otras regiones del hemisferio la contracultura constituía el núcleo de la disidencia sexual dentro de los movimientos socialistas de izquierda. Según José Quiroga, "la aparición de lo homosexual en el discurso contemporáneo surge con la Revolución Cubana y su intento de normativizar las grandes simpatías de toda una contracultura dentro y fuera de la isla … en los años sesenta" (22). Resulta evidente que la contracultura de finales de los años sesenta a la que alude Quiroga, configura el fundamento sobre el cual se erigen los movimientos de liberación sexual tanto en el Norte como en el Sur Global. En este sentido, el crítico también señala que durante los años setenta se generaron "redes discursivas como bares, grupos de estudio, revistas, trabajo social y político que insistían en la homosexualidad como proyecto de liberación" (23). Esta configuración se evidencia, por ejemplo, en el testimonio de jóvenes brasileños que identifican cómo la izquierda partidista facilitó el camino hacia la liberación homosexual con la llegada de la contracultura, un fenómeno que posibilitó su inserción en flujos culturales transnacionales (de la Dehesa 48). De manera análoga, en el Norte Global, dichos flujos transnacionales se manifestaron mediante la formación de colectivos disidentes, integrados por minorías políticas de izquierda, grupos feministas y comunidades racializadas, que impulsaban transformaciones sociales en paralelo a las luchas de las disidencias sexuales tras las revueltas de Stonewall.[6]

Por consiguiente, las revueltas de Stonewall en Estados Unidos se constituyeron como un símbolo de lucha y resistencia frente a las condiciones de marginación a las que se enfrentaban los sujetos

[6] Los disturbios de Stonewall han supuesto un punto de partida para la disidencia sexual latinoamericana y global, y en el Sur Global, según algunos críticos, han supuesto un punto de tensión.

disidentes. Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en la historia de las disidencias sexo-genéricas del Norte Global. Según Marc Stein, estos sucesos emergieron en gran medida del "auge de la contracultura que ofrecía nuevas formas de pensar sobre la liberación de la mente, el cuerpo y las limitaciones del liberalismo" (81). No obstante, Quiroga matiza que la contracultura ya se encontraba en gestación en el contexto cubano, donde se participaba activamente de un "discurso de la juventud rebelde como un discurso que a su vez hacía posible el rechazo del matrimonio, el amor libre y la experimentación en todos los órdenes" (22). Resulta significativo que tanto Quiroga como Stein señalen en sus investigaciones el alejamiento de sectores juveniles del Norte Global respecto a las posturas conservadoras representadas por organizaciones como la Homofilia. En consecuencia, la disidencia sexual asumía una postura de oposición radical a estas ideologías conservadoras. De dicha ruptura surgió en Nueva York el Frente de Liberación Gay (GLF), a partir del cual "se crean y crecen decenas de grupos autónomos de liberación gay en distintas regiones de los Estados Unidos … y otros lugares del mundo" (Stein 82). Así, el GLF constituyó inicialmente un movimiento que logró importantes avances, especialmente en favor de colectivos minoritarios que exigían reconocimiento. En esta línea, las políticas del GLF se centraron en:

> los efectos del integracionismo de los derechos civiles, la dinámica de la homofobia y el heterosexismo en los movimientos liberales y radicales, y la influencia del feminismo, la contracultura y la revolución sexual también hacía más probable que participara gente de color. (Stein 82)

Como resultado, el GLF propició la confluencia de múltiples colectivos y activistas del radicalismo político, entre ellos las activistas trans racializadas Sylvia Rivera y Marsha P. Johnson, quienes adoptaron el lema reivindicativo "Gay Power".

En efecto, en la obra de *Prosa Plebeya* (2016) de Néstor Perlongher, los ensayos documentan que "en agosto de 1971, la vinculación de Nuestro Mundo a un grupo de intelectuales homosexuales inspirados en el Gay Power norteamericano, da origen al Frente de Liberación Homosexual de la Argentina" (77). A partir de esta conexión, el académico Germán Garrido traza vínculos entre el FLH y la Revolución Gay del Tercer

Mundo (TWGR), movimiento de liberación gay surgido en Estados Unidos e inspirado en el GLF, cuyo objetivo consistía en atender las necesidades específicas de disidentes sexuales racializados y provenientes de clases sociales desfavorecidas. Garrido apoya su investigación en entrevistas propias realizadas a figuras clave de la disidencia argentina. Entre ellas destaca al escritor y poeta Néstor Latrónico, "quien participó tanto en la TWGR como en el FLH ... [y proporcionó] valiosos datos sobre ambas organizaciones y sus conexiones" (384). De la información recopilada se desprende que, hacia fines de los años sesenta, el modelo del FLH estadounidense comenzaba a proyectarse a escala global, favoreciendo la circulación de militantes como Latrónico entre diversos frentes. Del mismo modo, Patricio Simonetto corrobora la participación de Latrónico en ambas organizaciones, aunque subraya que el colectivo de Nuestro Mundo fue particularmente influido por el texto de Huey Newton, "A Letter from Huey to the Revolutionary Brothers and Sisters about the Women's Liberation and Gay Liberation Movements", publicada por el BPP en 1970 (21). En consecuencia, se constata que las revueltas de Stonewall y el GLF no constituyen el único fundamento ideológico de las luchas de liberación en el Sur Global. En todo caso, la lectura de Garrido demuestra que las relaciones transnacionales se articulan, en primera instancia, como respuesta a los discursos hegemónicos de corte conservador.

En este contexto, la resistencia sexual, inicialmente protagonizada por sujetos blancos de clase media, reclamó el reconocimiento de identidades sexo-genéricas disidentes. No obstante, surgieron tensiones significativas en torno a las dimensiones racial y de clase, motivadas por el carácter monotemático de ciertos colectivos. En particular, la "Alianza de Activistas Gays", integrada casi exclusivamente por personas blancas, defendía "un enfoque unidimensional al ocuparse de cuestiones más estrictamente relacionadas con gays y lesbianas predominantemente blancas" (Garrido 386). Así, la Revolución Gay del Tercer Mundo, emergió como respuesta crítica ante la omisión de la interseccionalidad, constituyéndose en un grupo "influyente a la hora de hacer frente a la "triple opresión" capitalista, racista y sexista" (Stein 82). Esta articulación discursiva permitió al TWGR fomentar la participación de sectores populares en la búsqueda de transformaciones radicales capaces de

responder a las demandas de minorías marginalizadas dentro de colectivos históricamente dominados por sujetos blancos y de clase media.

En esta clave, la "R" de "Revolución" en la sigla TWGR se presenta como emblema de emancipación y promesa de libertad para los sujetos disidentes excluidos tanto en el Norte como en el Sur Global. En este marco, la intervención de Sylvia Rivera se inscribe como un gesto de resistencia frente a la triple opresión: capitalismo, racismo y sexismo. Durante décadas, Rivera enfrentó condiciones de extrema precariedad y violencia institucional. Este panorama se retrata en el documental *The Death and Life of Marsha P. Johnson,* donde la activista aparece en las calles de Nueva York, con aspecto desaliñado y en situación de calle. A lo largo del documental, se documenta su lucha incesante contra las consecuencias de la gentrificación, mostrándola en escenarios de desalojo forzoso, producto de procesos de especulación inmobiliaria. Así, su figura encarna la materialización de la opresión estructural contra los cuerpos disidentes, racializados y empobrecidos, al tiempo que simboliza una radicalidad política que resiste desde los márgenes.

1.4 *Sexo y Revolución:* un manifiesto desde el Sur

Cabe destacar que la lucha contra la triple opresión—capitalismo, racismo y sexismo—promovida por la TWGR sentó las bases para el desarrollo de movimientos análogos de disidencia sexual en el Sur Global. En Argentina, por ejemplo, el Frente de Liberación Homosexual (FLH) distribuyó entre sus miembros diversos materiales con el objetivo de formarlos políticamente e informarles sobre las demandas del colectivo. Entre estos textos circuló en 1973 el manifiesto *Sexo y Revolución*, difundido "sin la firma de sus autores" (Villagarcía, Moléculas malucas).[7] Se trataba de un documento de doce páginas cuyo propósito era redefinir el significado de la homosexualidad y posicionarse críticamente frente a la institución familiar, con el fin de proponer una nueva concepción de la

[7] El sitio web Moléculas Malucas, especializado en la investigación y recopilación de memorias y archivos marginalizados, apunta en su página web que la primera publicación del manifiesto *Sexo y Revolución* se publicó en noviembre de 1973.

"liberación" (Vespucci 176). Según se señala en el texto, la familia se concebía como una estructura imperialista vinculada a la procreación, cuyo objetivo era la alienación de los sujetos.

En este sentido, *Sexo y Revolución* expone las tensiones que sitúan a la familia como eje central en la reproducción del sistema capitalista, subrayando que "el esquema de dominación [era] traspasado fielmente al individuo a través de la familia" (*Sexo y Revolución* 5,6). El texto advierte, asimismo, que la familia no constituía el único dispositivo de control ideológico en el marco del capitalismo. Además de esta institución, operaban discursos sobre la supremacía que funcionaban como "específicos y poderosos mecanismos sicológicos" (*Sexo y Revolución* 1) destinados a subyugar a las masas, cuya finalidad era "la castración de la sexualidad … como objetivo de introducir la dominación característica del sistema en la mente" (*Sexo y Revolución* 5). De este modo, los sujetos subordinados eran inducidos a reprimir sus deseos sexuales y a utilizar su aparato reproductivo exclusivamente con fines procreativos. En consecuencia, desde esta lógica disciplinaria, se calificaba a los homosexuales como "degenerados, enfermos, anormales, delincuentes" (*Sexo y Revolución* 8).

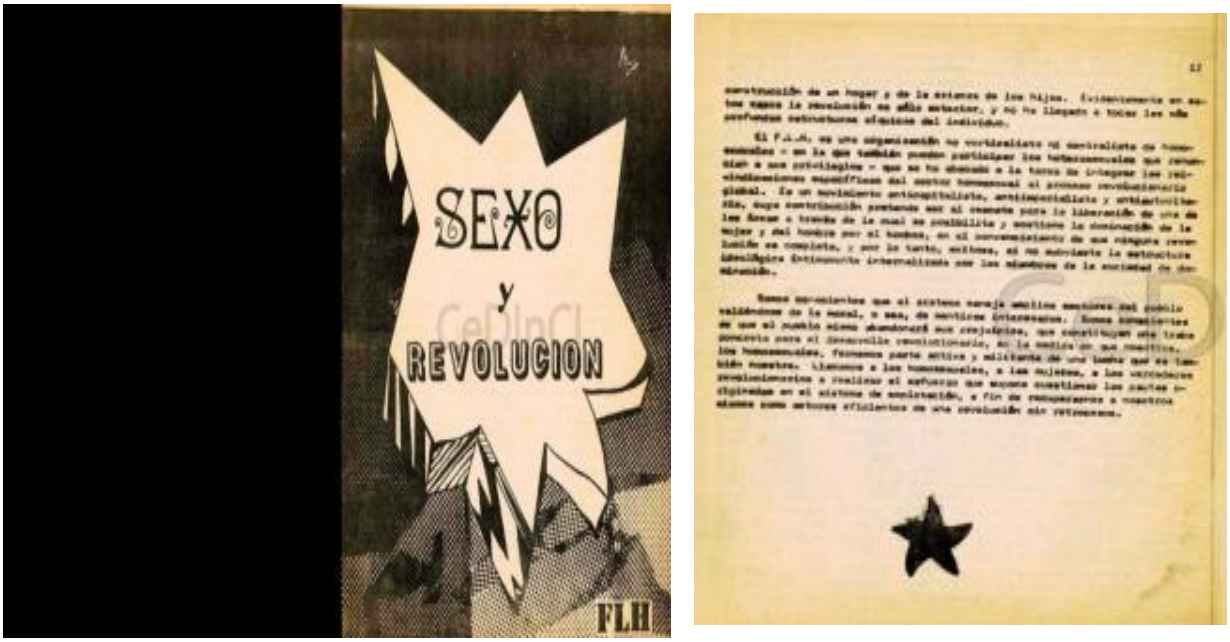


Figura 2. Página de portada del manifiesto *Sexo y Revolución*

Figura 3. Página extraída de *Sexo y Revolución*. Fuente: https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/SEXO-Y-REVOLUCION.pdf

Adicionalmente, el manifiesto señala la categorización de las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo como "perversiones, desviaciones patológicas, etc." (*Sexo y Revolución* 6), lo que propició la implementación de mecanismos de control dirigidos contra los homosexuales, "sobre los cuales reca[ían] los castigos más severos e inmediatos" (*Sexo y Revolución* 8). Se menciona, asimismo, la intervención de instituciones como la psiquiatría y la aplicación de normativas legales. En efecto, el texto ejemplifica prácticas represivas que coinciden con aquellas documentadas durante la dictadura cubana, tal como lo describe Reinaldo Arenas en sus memorias *Antes que anochezca*. En este sentido, puede afirmarse que la patologización del homosexual como perverso y desviado constituye el principal punto de confluencia entre *Sexo y Revolución* y las estrategias represivas implementadas por el régimen cubano. Cabe destacar, no obstante, que el manifiesto enmarca dicha patologización en el contexto de una lógica capitalista, mientras que la narrativa de Arenas remite a un sistema dictatorial sustentado en una lógica marxista, lo que introduce una paradoja en los dispositivos de represión sexual de ambos contextos ideológicos.

A su vez, las sanciones descritas en *Sexo y Revolución* presentan similitudes con los decretos de persecución contra los homosexuales que se narran en *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. El manifiesto menciona edictos que castigaban, por ejemplo, mirar "a otro hombre por la calle" o incluso que "se penalizaban las reuniones privadas de homosexuales, o que un supuesto homosexual pasara por la calle en compañía de un menor" (*Sexo y Revolución* 8). En la novela, el personaje de Molina confiesa estar en prisión "por corrupción de menores" (Puig 15), lo que evidencia una convergencia en la construcción del sujeto homosexual como peligroso para el orden social. En este sentido, Martín Villagarcía señala diversos paralelismos entre el manifiesto y la obra de Puig, destacando que las notas al pie en la novela funcionan como un tratado sobre sexualidad, lo cual corrobora la hipótesis formulada por Daniel Balderston. Según este autor, dichas notas constituyen un breve tratado sexológico. De particular interés es la nota que alude directamente

al manifiesto *Sexo y Revolución*, cuya autoría se atribuye a un supuesto médico danés ficticio. Considerando que gran parte de las publicaciones del Frente de Liberación Homosexual eran anónimas, como indica Villagarcía, puede leerse esta interpretación en clave del FLH. En este marco, resulta verosímil considerar a Puig y su implicación directa en la autoría del manifiesto *Sexo y Revolución*.

En consecuencia, *Sexo y Revolución* revela no solo afinidades discursivas con la obra de Puig, sino también con los ideales y los valores de su protagonista, concebido como un sujeto revolucionario comprometido. En este sentido, la frase que mejor condensa los ideales revolucionarios del personaje es aquella en la que Valentín afirma: "lo importante ... es la revolución social, y lo secundario, ... son los placeres de los sentidos" (22). Esta afirmación contrasta con la concepción del sexo en *Sexo y Revolución*, donde se le define como una práctica destinada a "unir a los seres humanos de formas constantemente renovadas y creativas" (*Sexo y Revolución* 6). De este modo, se despliega una tensión entre el sujeto revolucionario, cuya conciencia política se inscribe en una matriz marxista, y el sujeto homosexual, representado como un individuo hedonista y apartado del compromiso político. Esta tensión, lejos de disiparse, se reitera como una característica estructurante de la narrativa literaria y cultural latinoamericana.[8]

1.5 Queer Zapata: "¡Que la quemen, que la quemen!"

"¡Que la quemen, que la quemen!" clamaban quienes protestaban contra la representación del Zapata queer realizada por el artista Fabián Cháirez. En su obra, Cháirez resignifica el mito del héroe revolucionario mexicano Emiliano Zapata, reconfigurándolo como una figura queer que subvierte las nociones hegemónicas de la masculinidad y la heterosexualidad obligatoria asociadas a su figura. La imagen propuesta por el artista desató manifestaciones de rechazo, ya que contradecía la construcción simbólica del general como ícono viril del nacionalismo revolucionario. Frente a la figura queer representada, emergió un

[8] El filme *Tengo Miedo Torero* (2020), del director Rodrigo Sepúlveda, podría considerarse una secuela de la obra *El beso de la mujer araña*. En esta película, Molina interpretaría al personaje trans protagonista.

discurso de repudio que se resiste a reconocer una identidad disidente en el seno de un mito nacional profundamente arraigado. En noviembre de 2019, la exposición *Emiliano Zapata después de Zapata*, presentada en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, incluyó la obra *La Revolución*, realizada en 2016, en la que Cháirez representa a Zapata montado a caballo, ataviado con tacones, sombrero rosa y un cuerpo hipersexualizado, encarnando una estética queer abiertamente provocadora. Esta imagen generó una reacción violenta por parte de algunos familiares del revolucionario y de integrantes del Sindicato Nacional de Trabajadores Agrícolas, quienes consideraron la representación como una afrenta a la memoria del líder campesino. Los manifestantes, al constatar que la figura plasmada no se ajustaba a la iconografía tradicional de Zapata, coreaban: "¡Que la quemen, que la quemen!".

Esta reacción encarna una negación categórica del *gesto queer revolucionario* que la obra articula, en tanto dicho gesto implica una subversión radical de los códigos de género y de las narrativas nacionalistas que legitiman al sujeto revolucionario, atravesado por la performatividad del cuerpo y la disidencia sexual. En este sentido, la propuesta estética del artista constituye un *gesto queer revolucionario* que, como sostiene Juana María Rodríguez, "sirve metafóricamente para registrar las acciones del cuerpo político" y para trastocar las "fuerzas sociales en el mundo material" (4). En otras palabras, la obra de Cháirez no solo impugna el régimen visual de la heteronorma, sino que activa una intervención política desde el arte que incomoda a sectores conservadores y constituye una reivindicación artística que exaspera a un sector de la sociedad conservadora, mientras que genera entusiasmo y moviliza a otros hacia la acción reivindicativa e ideológica del género.

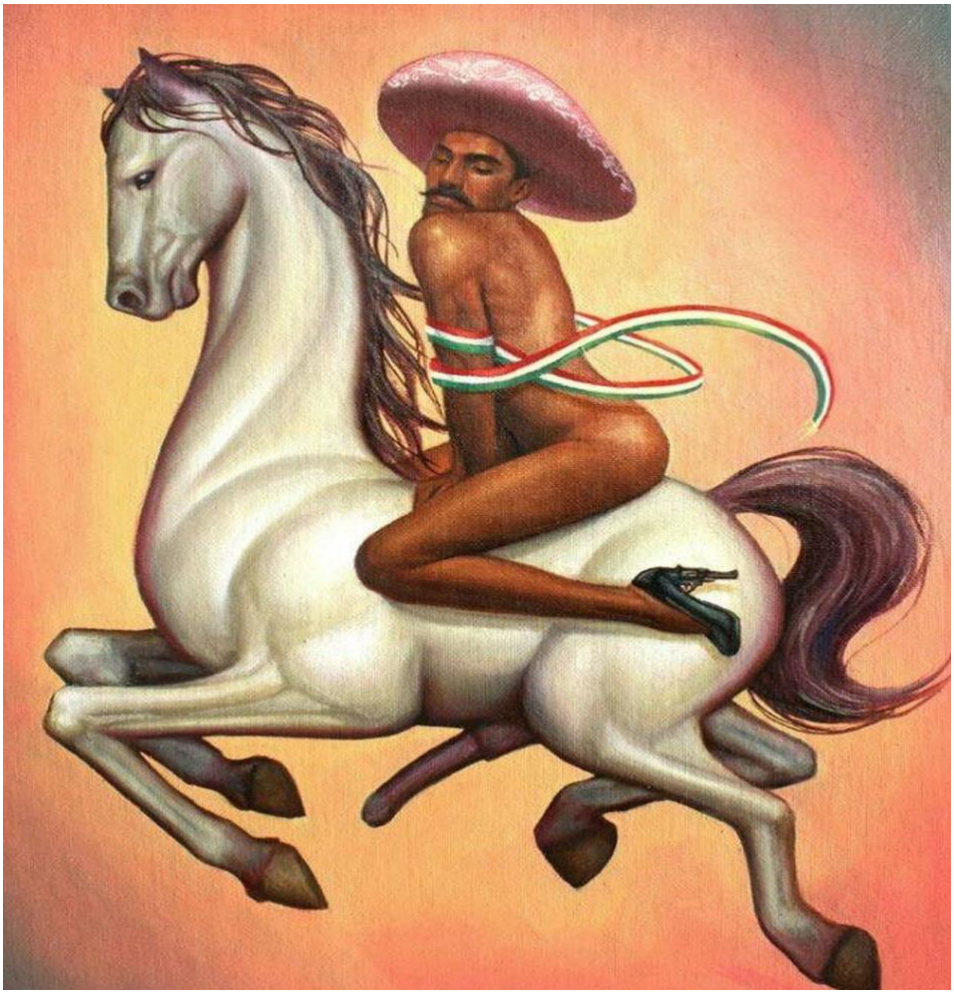


Figura 4. Pintura del Zapata queer. Fuente: www.instagram.com/p/Bx1Sn17FFQV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==.

En primera instancia, la obra de Cháirez representa a un líder revolucionario sobre un fondo de tonos anaranjados y amarillos, componiendo una imagen que resignifica la figura de Emiliano Zapata como un sujeto queer. El revolucionario aparece desprovisto de indumentaria, con un cuerpo hipersexualizado y bronceado, montado sobre un caballo blanco de pelaje violáceo y marrón. Esta composición estética enfatiza la performatividad de género a través de detalle

significativos como los tacones de aguja que porta el personaje, cuyas puntas están diseñadas en forma de revólveres. Estos no solo remiten a la iconografía de la Revolución Mexicana, sino que, en su estilización, evocan códigos visuales de la estética queer. El tradicional sombrero y el bigote complementan la imagen, subrayando la mezcla deliberada entre símbolos de masculinidad revolucionaria y signos de feminización. Como resultado, este retrato de un Zapata queer desencadena actos de violencia simbólica y rechazo explícito por parte de familiares del revolucionario y de campesinos que consideran que esta representación transgrede la figura heroica y viril consagrada por el canon nacionalista.

Si bien los detractores del Zapata queer reaccionan con hostilidad ante su transfiguración disidente, sectores de la disidencia sexo-genérica en México celebran la obra de Cháirez como un acto de reivindicación política. En ella se despliega un *gesto queer revolucionario* que desafía los marcos binarios de identidad y propone una relectura radical de los íconos patrios. La imagen de Zapata representado como un sujeto queer desata episodios de violencia porque subvierte la identidad del héroe revolucionario, transformándola en una figura de pluralidad sexual que interpela los valores tradicionales. Según BBC Mundo, la furia provocada por esta representación se originó ante la percepción de que la imagen "denigra" la figura del héroe nacional al retratarlo como "gay", como denunció el propio nieto del general. Asimismo, sectores del campesinado tacharon la obra de "irrespetuosa" (de los Reyes, Ignacio). Tales acusaciones, sustentadas en discursos morales sobre la dignidad y la respetabilidad, ponen en evidencia el carácter ideológico de las respuestas hostiles frente a la obra. La palabra "denigrar", cuyo origen etimológico remite a "ennegrecer", presupone la pérdida del valor o de la integridad simbólica, mientras que la noción de "irrespeto" implica una desautorización moral del sujeto representado. Así, la representación del Zapata queer es percibida como una amenaza al orden simbólico heteronormativo, y por ello se convierte en blanco de escarnio. No obstante, esta figura encarna, a través de un *gesto queer revolucionario*, la posibilidad de reivindicar cuerpos e identidades que desobedecen las normativas de la masculinidad obligatoria. En este sentido, la frase "no respetar" denota un acto que despoja a la "respetabilidad" de un sujeto y, por lo tanto, lo invalida como sujeto digno de reconocimiento.

En la siguiente imagen, se establece una comparación entre el retrato del Zapata queer y la fotografía del modelo que sirvió de referencia para la obra. Esta yuxtaposición permite ilustrar el potencial simbólico del *gesto queer revolucionario*. A la izquierda, aparece la fotografía del modelo identificado como "ig: @loreto_k. o", quien posa desnudo sobre el respaldo de una silla. Su cuerpo estilizado de piel bronceada se destaca por sus rasgos definidos: labios, mirada intensa, ojos y cabello negro. La pose resulta deliberadamente sugestiva, con el hombro izquierdo proyectado hacia adelante en un gesto que parece velar parcialmente su desnudez. Si bien la fotografía posee un atractivo visual evidente, su función principal es exhibir el cuerpo del modelo sin hacer referencia directa a un marco cultural, político o histórico específico. En cambio, la representación del Zapata queer recontextualiza esa imagen en un entramado discursivo más complejo, cargado de significaciones. La pintura hace alusión a la Revolución Mexicana y a la figura de Emiliano Zapata mediante recursos visuales como los zapatos con punta de pistola, el sombrero rosa y el estandarte. Asimismo, la exageración del gesto facial y la corporalidad andrógina constituyen mecanismos de subversión que invitan a una lectura crítica. En este sentido, corresponde al espectador interpretar los elementos simbólicos que articulan la narrativa implícita de la obra, en la que el cuerpo disidente se inscribe como un dispositivo de intervención política y cultural.



Figura 5. Yuxtaposición entre fotografía de modelo y cuadro del Zapata queer. Fuente: ---. www.instagram.com/p/CDo3MJxhPF-/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==.

En conclusión, a lo largo del ensayo se han abordado las problemáticas inherentes a las disidencias sexo-genéricas en el Sur Global, al tiempo que se han considerado acontecimientos reivindicativos de género ocurridos en el Norte Global. Estos eventos, en la medida en que comparten motivos de lucha vinculados a la disidencia sexo-genérica, permiten establecer un diálogo crítico entre ambas regiones. En este marco, se ha enfatizado el activismo de los colectivos de Liberación Gay en el Norte y su proyección a lo largo del hemisferio, así como también se han destacado momentos clave en los que la intersección entre la noción de revolución y lo queer se articula como un *gesto queer revolucionario*, entendido como una práctica discursiva antinormativa y contestataria

frente a los mandatos heteronormativos. Así, la proximidad conceptual entre revolución y lo queer se inscribe en una constelación histórica que permite pensar su circulación e interrelación más allá de las fronteras geográficas. Para finalizar, es preciso subrayar que, en el contexto latinoamericano, los discursos normativos operan de manera sistemática para desterritorializar y estigmatizar la figura del sujeto queer, al categorizarlo como un sujeto antisocial con el fin de invisibilizarlo. En mi opinión, los sujetos queer, tanto del Norte como del Sur Global constituyen agentes con conciencia social que, a través de prácticas artísticas, culturales y literarias, reivindican activamente su identidad disidente.

Obras citadas

Agosto Rosario, Moisés, and Quiroga, José. *Mapa callejero: crónicas sobre lo gay desde América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca: Autobiografía*. Tusquets, 1992.

Balderston, Daniel and Guy, Donna J. "Introduction." *Sex and Sexuality in Latin America*, edited by Daniel Balderston and Donna J. Guy, New York University Press, 1997, pp. 1–8.

Cohen, Cathy J. "Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics?" *Black queer studies*. Duke University Press, 2005. pp. 21–51.

DeFronzo, James. *Revolutions and Revolutionary Movements*. 6th ed., Routledge, 2022.

de La Dehesa, Rafael. "El sexo y la revolución: la liberación lésbico-gay y la izquierda partidaria en Brasil." *Revista de Estudios Sociales*, no. 28, 2007, pp. 44–55.

de los Reyes, Ignacio. "La pintura de un Emiliano Zapata "gay" que causa polémica en México." *BBC*, 11 December 2019, https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina 50743611. Accessed 15 Feb. 2022.

Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Beacon Press, 2003.

Foucault, Michel, et al. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76*. Picador, 2003.

Flores, Valeria. *Tropismos de la disidencia*. Palinodia, 2017.

Garrido, Germán. "The World in Question: A Cosmopolitical Approach to Gay/Homosexual Liberation Movements in/and the "Third World" (from Argentina to the United States)."*GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 27, no. 3, 2021, pp. 379–406.

Guerra, Lillian. "Gender policing, homosexuality and the new patriarchy of the Cuban Revolution, 1965–70." *Social History*, vol.35, no.3, 2010, pp. 268–289.

Hernández, Edgar Alejandro. "Zapata Gay o del elogio a las diferencias."
Artishock Revista, 19 Dec. 2019, https://artishockrevista.com/2019/12/19/zapata-gay-o-del elogio-a-las-diferencias/. Accessed 16 Feb 2022.

Lennon, Erica, and Brian J. Mistler. "Cisgenderism." *Transgender Studies Quarterly* vol 1, no.1-2, 2014, pp. 63–64.

Madero, Abel Sierra. "El trabajo os hará hombres": masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta." *Cuban Studies*, vol. 44, 2016, pp.309– 349.

Mahler, Anne Garland. "Global South - Literary and Critical Theory." Oxford Bibliographies, 25 October 2017, https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo 9780190221911/obo-9780190221911-0055.xml.Accessed 10 Mar. 2022.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 1999.

Perlongher, Néstor, et al. *Prosa Plebeya: Ensayos, 1980–1992*. Colihue, 2016.

Quiroga, José. "Homosexuality in the Tropic of Revolution." Sex and Sexuality in Latin America, edited by Daniel Balderston and Donna J. Guy, New York University Press, 1997, pp.133–154.

Redacción. "La pintura de un Emiliano Zapata "gay" que causa polémica en México." BBC, 11 December 2019, https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50743611.

Reed, Jean-Pierre. "Revolutions". Oxford Bibliographies in Sociology, 21 Feb. 2022, https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756384/obo 9780199756384-0115.xml. 10 Mar. 2022.

Ritchie, Jason. "Pinkwashing, Homonationalism, and Israel–Palestine: The Conceits of Queer Theory and the Politics of the Ordinary." *Antipode*, vol. 47, no.3, 2015, pp. 616–634.

Rodriguez, Juana Maria. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*. New York University Press, 2014.

Simonetto, Patricio. "Entre cartas, libros y panfletos. Traducción y conflicto en los movimientos de liberación homosexual/gay en las Américas." *Revista Periódicus*, vol. 1, no.15, 2021, pp. 17–39.

Stein, Marc. *Rethinking the Gay and Lesbian Movement*. Routledge, 2012.

Stryker, Susan. "Queer nation." *LGBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture,* 2004.

The Death and Life of Marsha P. Johnson. Directed by David France, performances by Victoria Cruz, Kurt Wolfe, Sue Yacka, Catherine Shugrue Dos Santos, Netflix, 2017.

Untitled, https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/SEXO-Y-REVOLUCION.pdf.

Vespucci, Guido. "Explorando un intrincado triángulo conceptual: homosexualidad, familia y liberación en los discursos del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (FLH, 1971–1976)." *Historia Crítica*, vol. 43, 2011, pp. 174–197.

Villagarcía, Martín. "Manuel Puig y el Frente de Liberación Homosexual: un diálogo nunca abandonado." *Moléculas Malucas*, Nov. 2021, www.moleculasmalucas.com/post/manuel-puig-y-el-fl. Accessed 20 Feb. 2022.

Hijos homosexuales y sus madres en la filmografía de Almodóvar: patriarcado, sexualidad y capitalismo

Javier Ramírez Franco
University of Houston

En el curso de su carrera cinematográfica, el realizador de cine español, Pedro Almodóvar, ha sido entendido como director de mujeres o "women's director". En efecto, la etiqueta de director de mujeres proviene principalmente de sus melodramas, en los que todas sus protagonistas son mujeres. Con respecto a la etiqueta de "women's director", *The New York Times* señala que "Pedro Almodóvar's escape from his father's machismo was to listen to the women in his life" (15). Así, por su estrecha relación con su madre dentro y fuera de la pantalla, Almodóvar expresa su identidad de género y su rechazo al machismo. En ese sentido, su madre se vuelve una de las primeras mujeres a las que el cineasta presta atención con respecto a los sistemas patriarcales y expectativas del género y la sexualidad. Asimismo, la relación de Almodóvar y su madre se origina a partir de un sufrimiento compartido bajo la imposición que supuso el sistema patriarcal durante el franquismo. De modo que, en sus películas se destaca el vínculo entre las protagonistas y sus hijos homosexuales, esto con el fin de subvertir las restricciones impuestas bajo una sexualidad heteronormativa y capitalista. En el presente artículo, discuto que el director español plantea la dinámica de madre e hijo homosexual como una herramienta que fragiliza al patriarcado y que propicia que las mujeres adquieran una agencia frente a los sistemas opresores. Esta estrategia o herramienta es palpable en los largometrajes: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y *Dolor y gloria* (2019).

Debido a que la relación entre el director y su madre trasciende la dinámica edípica tradicional, no puede haber un análisis de la relación entre madre e hijo sin pensar en el mítico relato de Edipo. Edipo, rey griego de Tebas, fue uno de los héroes trágicos de la mitología griega que

cumplió accidentalmente con la profecía en que acaba matando a su padre y casándose con su madre. Según Scott J. Goldsmith, la representación del mito de Edipo puede adquirir otra dimensión en los casos en los que el hijo es homosexual, dado que este no siente un deseo sexual por la madre. Asimismo, Goldsmith sostiene que una formulación edípica revisada para comprender el desarrollo psicosocial está relacionada con la comprensión de la masculinidad y la feminidad en los sistemas patriarcales. Del mismo modo, en su trabajo afirma que la construcción edípica invertida implicaría que los niños homosexuales tengan sentimientos eróticos hacia el padre, pero también sentimientos de ira y agresividad hacia la madre (118). Sin embargo, tanto en los niños homosexuales como en los heterosexuales se invierte la atracción sexual, al mismo tiempo que se producen otros matices necesarios para comprender la dinámica familiar del niño homosexual dentro de las construcciones sociales. En este sentido, dados los estándares homófobos que diferencian a los niños homosexuales que no cumplen con las expectativas y estándares de la masculinidad heteronormativa, es evidente que el miedo y el rechazo en el niño homosexual proceden de ambos padres.

Así pues, en el tema de la masculinidad intervienen indirectamente la relación del niño con su madre y con la feminidad. En palabras de Michael J. Stoller, para desarrollar la idea de la masculinidad, es fundamental la separación de la madre, como es tradicional en las relaciones heterosexuales entre hijo y madre. A este respecto, Stoller señala que:

> for masculinity to develop, each infant boy must erect intrapsychic barriers that ward off the desire to maintain the blissful sense of being one with mother … The behavior that societies define as appropriately masculine is filled with the forms of this defensive maneuver: ... fear of manifesting and thereby revealing that one possesses “feminine” attributes ... [such as] tenderness [and] affection. (182)

De manera que es notable una actitud misógina vinculada al desarrollo de la masculinidad en contraste con la feminidad, lo que complica la dinámica edípica de los hijos homosexuales y sus madres, dado que el hijo homosexual se enfrenta a complicaciones al identificarse con aspectos de su feminidad.

En efecto, teniendo en cuenta la proximidad entre la madre y el hijo homosexual, ella se convierte en su principal modelo femenino. Según lo ha abordado Goldsmith, en el caso de los niños sexualmente diversos, se predice que una ambivalencia específica hacia ella es normativa durante la etapa

edípica (118). Puesto que las madres suelen ser las cuidadoras principales, así como el modelo principal para equipararse con el padre, el vínculo que el niño homosexual siente genuinamente hacia la madre, le haría especialmente vulnerable al rechazo y a la ruptura de su relación con ella. De esta manera, puede comprobarse cómo las construcciones sociales de la masculinidad y la feminidad han influido en la relación edípica inversa, en la que el hijo homosexual sentiría ira hacia la madre. Así, el sentimiento de masculinidad que se deriva de la separación de la madre y la sensación de feminidad al identificarse con ella es lo que equilibra cualquier deseo edípico inverso de matricidio. Es decir, más que deteriorar la relación del hijo homosexual con su madre, la fortalece.

Así, este dinamismo de madre e hijo se plasma de forma explícita en los primeros minutos de *Dolor y gloria*. En este filme se proyecta la vida de un cineasta en deterioro físico en la España contemporánea en la que su protagonista recuerda su infancia bajo la dictadura franquista de los años sesenta. En el contexto de un proyecto cinematográfico autobiográfico, la película presenta a su protagonista, Salvador, durante su infancia y juventud junto con su madre, Jacinta.[1]



Figura 1. Salvador, su madre y sus amigas lavando la ropa. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019
Figura 2. Salvador ayudando a su madre a doblar. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019

En esta obra, Almodóvar circunscribe sus memorias al espacio doméstico tradicionalmente delimitado para las mujeres, haciendo alusión a la feminidad y al vínculo que el joven Salvador mantiene con su madre. Igualmente, nunca presenta a su madre como objeto sexual, tal y como propone el concepto

[1] Más tarde se revela que no es un flashback, sino una dramatización, ya que comenzó a dirigir escenas basadas en su infancia después de la cirugía. Para el resto del ensayo, en lugar de referirme a ellos como actores, los llamaré Salvador y Jacinta, ya que se supone que son una representación de ellos.

edípico tradicional. Tampoco la presenta como una amenaza, según lo plantearía la dinámica edípica inversa. En *Dolor y gloria,* el hijo homosexual muestra reconocimiento por la madre, calificándola como un modelo de conducta con el que acaba considerándose un igual. Por eso, en el filme, Salvador, mientras que su madre se encuentra bajo un tratamiento de cura, este le confiesa: "y digo que me he formado contigo" (1:30:40-1:30:49). De esta manera es como el director aborda la dinámica de la relación entre madre e hijo.

Además de entender este tema desde el punto de vista psicológico, la relación entre el hijo homosexual y la madre se ilustra también desde una dinámica marcada por la dictadura franquista. Si bien los momentos de la infancia que se muestran en *Dolor y gloria* tienen lugar durante la dictadura franquista, en el filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, se narra la historia de una trabajadora doméstica inmersa en un matrimonio carente de amor recién acabados los años de la España franquista. Así pues, debido a la violencia patriarcal promulgada y heredada por el régimen franquista, surgen en ambas películas algunos paralelismos de resistencia por parte de grupos sexualmente diversos y marginalizados durante y posterior a esta época.

También, en los años setenta, cuando la economía de España se encontraba rezagada con respecto al resto de Europa occidental, el país no deseaba ser percibido como pasivo y afeminado.[2] Como consecuencia, la idea de feminización de España fomentó un desprecio contra aquellos ciudadanos españoles con características y comportamientos afeminados. Así, a raíz de ello, el franquismo propuso lo que el régimen consideraría como una conducta social peligrosa, estableciendo con ello un aparato estatal que ejercería un control hegemónico sobre el género y la sexualidad de las minorías durante la época franquista.

Asimismo, dada la desconfianza que surge ante lo femenino y el frente a la criminalización del Otro, también se originaron otras restricciones y precariedades que enfrentaron las mujeres españolas. Desde las instituciones sociales, religiosas, políticas y culturales franquistas se intentó reconstruir una identidad española dominante basada en los roles de género del siglo XIX. Aún después de la muerte de Franco, las mujeres seguían relegadas a los roles tradicionales, teniendo así la mayor cantidad de amas de casa en Europa y

[2] Pérez-Sanchez, Gema. "Franco's Spain, Queer Nation?". *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 33, 2000, pp. 359-403.

siendo uno de los porcentajes más bajos de mujeres en la fuerza laboral.[3] Todo esto ayudó a contextualizar la situación a la que se enfrentaron las madres en ambas películas de Almodóvar.

Igualmente, surgiría el movimiento contracultural de La Movida que tuvo lugar tras la muerte de Franco a partir de una juventud ansiosa por explorar las libertades de expresión de género y sexualidad. De este movimiento contracultural es que Almodóvar se inspira para realizar un rol fundamental, plasmando en la dinámica del hijo y la madre y de ese modo subvertir las expectativas y las restricciones impuestas por el sistema patriarcal del franquismo. Este hecho se hace evidente en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, pues Gloria, la protagonista, subvierte las expectativas respecto a la maternidad y la feminidad. Es decir, Gloria supone una deconstrucción de la figura femenina ideal bajo el patriarcado franquista, puesto que, al no actuar de forma sumisa ni pasiva y tampoco complacer a todo el mundo, trastoca esa construcción social.

De la mano de los personajes Gloria y Miguel y su hijo menor homosexual en *Qué hecho yo* se observan algunas dinámicas poco habituales con respecto a las relaciones familiares que, en última instancia, son capaces de redefinir las expresiones hegemónicas de la sexualidad y la identidad de género bajo los sistemas de poder patriarcales. Al principio de la película, se ve que Gloria cumple fielmente las expectativas de su vida doméstica. Lo mismo ocurre en *Dolor y gloria* mientras la protagonista barre la casa y, tras un impensado encuentro sucumbe a sus deseos sexuales. Si bien Gloria expresa su liberación sexual, existe la falta de gratificación sexual por parte del policía. Es así cómo, de este modo, se destaca la impotencia sexual de la figura representativa del estado con el fin de insistir que el patriarcado carece de fuerza. Igualmente, en un segundo intento sexual, esta vez con su marido, Gloria se enfrenta de nuevo a un hombre que es incapaz de satisfacerla. En las secuencias propuestas por Almodóvar, los dos encuentros apuntan a la impotencia de las figuras patriarcales, el Estado y el hogar. Del mismo modo, este mismo tema se enfatiza en la secuencia del fracaso del cliente anónimo con el personaje de Cristal, su vecina. Así, el gran pene, representación del patriarcado fálico resulta impotente. Por ello, es la patada de Gloria a los genitales de su marido la que derrumba el inútil patriarcado. Con esta escena,

[3] Según Paul Julian Smith "women were allowed no self-realization except in domestic labour; and their fundamental characteristic was submission… Even in 1987, Spain had the lowest percentage of working women and the highest ratio of housewives in the European Community".

Almodóvar ofrece un notable trastorno a la relación de la nación y la represión sexual en la familia establecida durante el régimen de franquista.

De modo que, Gloria expresa abiertamente su libertad sexual y lo hace también su hijo Miguel, quien se explaya en su propia sexualidad. En la misma medida que su madre, Miguel navega por los parámetros feministas de una despatriarcalización y erradicación del concepto hegemónico de sexualidad, dándole así una mayor relevancia a la liberación sexual propiciada como consecuencia de La Movida. Aunque no es de extrañar que Miguel utilice el lema feminista de "soy dueño de mi cuerpo" dado que uno de los objetivos de este movimiento era darle importancia a la forma en que las personas se sentían e identificaban sexualmente y no enfocarse exclusivamente en su encasillamiento dentro de las estructuras preexistentes. Tal y como ocurre con Gloria, Miguel representa un cambio y ruptura de los valores familiares tradicionales promulgados durante el franquismo.

Además de abordar el tema de la insatisfacción sexual en el largometraje, también se ponen de manifiesto las restricciones o carencias materiales impuestas por el sistema patriarcal. Es decir, la limitación de recursos económicos, incluida la falta de empleos bien remunerados. Esta ausencia de empleos es la que hizo que las mujeres quedaran relegadas a la pobreza. Por lo que la lucha por su propio sustento y la de su hogar se hace evidente cuando Gloria se esfuerza por pagar el alquiler y la comida de sus hijos con el sueldo que gana en su trabajo como empleada doméstica. Esta evidente situación de desprotección se ilustra en varias secuencias en las que Gloria sumida en un matrimonio sin amor, depende de su marido para pagar los gastos. Por lo tanto, desde un punto de vista capitalista se observa una feminización de la pobreza. Esta noción de la feminización de la pobreza surge en la década de los setenta y se populariza tras ser utilizada en documentos creados por las Naciones Unidas en la década de los noventa.[4] Así pues, la feminización de la pobreza supone una situación en la que las mujeres y los homosexuales, por estar vinculados a la feminidad, se ven sistemáticamente relegados a experimentar y encarnar la pobreza y la privación material.

En el pasado, la idea de los cazadores y recolectores consistía en una división del trabajo entre hombres y mujeres igualitaria, en términos de responsabilidad y poder. Sin embargo, a medida que la sociedad fue modernizándose, se produjo un proceso de segregación familiar y de género

[4] Sen, Opheus. "Feminisation of Poverty: The Link between Patriarchy and Capitalism." *Breakthrough*, 20 Nov. 2018.

bajo el patriarcado. Como resultado, el trabajo se dividió en función del género. Si bien hay quienes sostienen que el patriarcado y el capitalismo son instituciones distintas, lo cierto es que dialogan, ya que estos términos interconectados ofrecen una práctica de la desigualdad de la raza, la clase, el género y la sexualidad. En efecto, el capitalismo, al igual que el patriarcado, se mantiene a expensas de la explotación de quienes son relegados a los márgenes con el fin de multiplicar y aumentar así los intereses de unos pocos elegidos.

Sin duda, esta distinción de clases queda claramente subrayada por Almodóvar mediante el uso de colores estéticos a lo largo de sus secuencias cinematográficas. Según sea el nivel social de los personajes, la iluminación y el ambiente difieren y circunscribe los espacios que habitan. En el caso de los trabajadores más pobres, estos suelen habitar gran parte de su vida encerrados en ambientes oscuros. Si se analiza la cuestión de la intensidad del color, resulta evidente la división de clases sociales, ya que se experimenta el color en las edificaciones y los paisajes en que los personajes habitan y trabajan. En ambas películas presentadas en este análisis, los colores reflejan claramente la clase social a la que pertenece los personajes.





Figura 6. Salvador tomando café con Mercedes. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019
Figura 7. Jacinta cocinando en su cueva. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019

Al presentarnos Salvador la casa de su infancia, el director emplea colores tenues y pasteles para destacar su condición de clase baja. Lo mismo ocurre con la situación en la que vive Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Según Alejandro Yarza, esto se atribuye a que, a "nivel visual, este intento de conferirle al filme una clara especificidad de clase se manifiesta en su adscripción a la estética antiglamour del neorrealismo italiano" (105). Los colores brillantes solo empezaron a aparecer en pantalla cuando Salvador se convirtió en un cineasta exitoso. De esta manera es como Almodóvar contrasta

los gabinetes de color rojo y los azulejos azulados con la clase social actual de Salvador en contraste con la clase social anterior con el beige apagado de la casa de clase baja durante su infancia.

A partir de esta evidente distinción de clases, Almodóvar traza los años de formación de Salvador cuando él y su madre se enfrentaban a la pobreza. Asimismo, Gloria, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es incapaz de cumplir la función maternal de alimentar a Miguel. Esta situación no solo supone un cambio en las expectativas sobre la maternidad a la hora de presentar a dos madres que luchan por mantener y cumplir sus funciones tradicionales, sino que también destaca la manera en que, en estas circunstancias, las madres y sus hijos homosexuales se entienden mutuamente para trabajar juntos y lograr cierto éxito en contra del patriarcado heteronormativo opresor.

En este contexto, Kathleen Vernon explica que "for Almodóvar… it is the housewife who becomes a pawn in a patriarchal and capitalistic system of exchange" (35). No obstante, en las dos películas mencionadas son las amas de casa las que entran en este sistema capitalista de intercambio a través de los servicios que pueden ofrecer a su hijo homosexual. Este entendimiento mutuo que se establece entre el hijo homosexual y la madre para conseguir el éxito en el intercambio de servicios por bienes y otros servicios, es lo que Almodóvar plasma en *Dolor y gloria*. Tras ver que Eduardo, un trabajador analfabeto, pagaría por los servicios de Salvador como escritor de cartas, el personaje de Jacinta se aprovecha de esta situación para elevar las precarias condiciones de madre e hijo. Así, mientras Eduardo trabaja en la cueva para Jacinta, Salvador, a su vez, le enseña el alfabeto y, finalmente, le enseña a escribir. Por consiguiente, tanto Salvador como Jacinta deben trabajar juntos para sobreponerse ante el patriarcado y conseguir una salida de la pobreza.



Figura 3. Eduardo trabaja mientras Salvador le da lecciones. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019

Ahora bien, debido a las restricciones de su condición de homosexual, y en el caso de ella, el hecho de ser mujer, se ven sometidos a un intercambio de servicios y bienes que conlleva un enorme valor moral. Esto resulta evidente tanto para Jacinta como para Gloria, ya que deben someter a sus hijos a sistemas depredadores debido a sus limitados recursos. Por ejemplo, además de luchar económicamente para alimentar a su hijo, Gloria no puede permitirse pagar el tratamiento dental de Miguel. Como consecuencia de su inseguridad financiera, Gloria decide regalarlo a un dentista pervertido que se siente atraído sexualmente por su hijo menor de edad. Aunque Gloria debe sucumbir a sus limitaciones económicas, en una escena anterior en la que Miguel menciona: "soy dueño de mi cuerpo" (00:24:39), Gloria le responde que "si eres dueño de tu cuerpo, aprende primero a alimentarte por ti mismo" (00:24:47-00:24:49). Por lo tanto, con la intervención de Gloria, se prefigura una transacción al establecer el uso del cuerpo como mercancía para el beneficio personal en un sistema patriarcal.



Figura 4. El dentista admira a Miguel tras "adoptarlo". Fuente: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?,* Dir. Pedro Almodóvar, 1984
Figura 5. Los niños se acercan al cura en el seminario. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019.

Además, Jacinta considera que estudiar en el seminario es la única oportunidad que tiene Salvador para educarse. Por su parte, Salvador afirma que no desea ser un sacerdote y no entiende por qué debe ir a un seminario. Sin embargo, Jacinta le reitera que: "para los pobres no hay otro modo de estudiar" (00:52:15-00:52:18). Si bien no se dice explícitamente que el seminario represente un lugar perverso, Almodóvar se ha manifestado abiertamente tanto en el ámbito personal como en el profesional como un crítico contra la iglesia católica. En entrevistas, el cineasta ha declarado que se hizo agnóstico a los

diez años y que desde entonces es anticlerical.[5] Esta postura queda plasmada en su película, *La mala educación*, la cual aborda el tema de los abusos sexuales a menores por parte de sacerdotes. Así, al igual que Gloria y Miguel, Jacinta y Salvador coinciden en que para subsistir y triunfar, deben navegar por espacios restringidos sin importar si son sometidos a sucumbir a fuerzas depredadoras.

En conclusión, ambas películas finalizan con planos que muestran la relación que mantienen la madre y el hijo homosexual. En *Dolor y gloria*, Salvador se vale de su madre para narrar su infancia. Luego de intercambiar sus servicios por bienes para que él y su madre puedan prosperar, es Jacinta quien finalmente ofrece sus servicios sin decirlo abiertamente, al tiempo que él vuelve a contar su vida relacionándola con la de ella.





Figura 8. El momento final, que revela el pasado es en realidad un presente actuado, muestra a Salvador y su madre. Fuente: *Dolor y gloria*, Dir. Pedro Almodóvar, 2019
Figura 9. El momento final; Miguel vuelve a casa. Fuente: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Dir. Pedro Almodóvar, 1984

[5] Véase, Thomas, Dana. "Pedro Almodovar Corrupted By the Church." *Newsweek*, 30 May 2004, www.newsweek.com/pedro-almodovar-corrupted-church-127599.

Igualmente, en el filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Miguel vuelve a desempeñar el papel del patriarca de la familia. Y aunque es posible que Miguel perpetúe la violencia y el poder ejercidos sobre Gloria del mismo modo que lo hizo su padre sobre ellos, lo cierto es que dado que hay un entendimiento recíproco de cómo han tenido que lidiar con la pobreza, este asume el papel del patriarca para conservar el poder de la unidad familiar y de ese modo ayudarse a sí mismo y a su madre. De tal manera que, el patriarcado se manifiesta a partir de estructuras sociales relacionadas con el capitalismo y la pobreza, restricciones sexuales y la función del cuerpo como proveedor de bienes. Por consiguiente, los hijos homosexuales y sus madres en *Dolor y gloria* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* han tenido que enfrentarse al franquismo y a los vestigios de este régimen que promulgó un desdén por lo femenino, imponiendo roles de género para así mantener el sistema capitalista y privilegiar particularmente a aquellos que representaban la masculinidad durante la época franquista.

Obras citadas

Dolor y gloria. Dirigida por Pedro Almodóvar, El Deseo, 2019.

Goldsmith, Scott J. "Oedipus or Orestes? Aspects of gender identity development in homosexual men." *Psychoanalytic Inquiry,* vol. 15, no. 1, 1995, pp. 112-124.

Lemon, Brendan. "A man fascinated by women, as actresses." *The New York Times*, 1999, p. 15.

Maddison, Stephen. "All About women: Pedro Almodóvar and the heterosocial dynamic." *Textual Practice*, vol. 14, no. 2, 2000, pp. 265-284.

Martín, Annabel. "Pedro Almodóvar's ¿Que he hecho yo para merecer esto? Realism, Marginality and Women." *Cine-Lit*, 1991, pp. 227-231.

Pérez-Sánchez, Gema. "Franco's Spain, Queer Nation?." *University of Michigan Journal of Law Reform*, vol. 33, 2000, pp. 359-403.

Pollert, Anna. "Gender and class revisited; or, the poverty of 'patriarchy.'" *Sociology*, vol. 30, no. 4, 1996, pp. 639-59.

¿Qué he hecho yo para merecer esto?. Dirigida por Pedro Almodóvar, Procines, 1985.

Sánchez, Luis Pascual Cordero. "Chapter seventeen what has Spain done to deserve this? (Pre-) Capitalism and Patriarchy during the post-Franco Era." *Ideology, Politics and Demands in Spanish Language, Literature and Film,* 2012, pp. 269-281.

Sen, Orpheus. "Feminisation of Poverty: The Link between Patriarchy and Capitalism." *Breakthrough,* 20 nov. 2018, https://inbreakthrough.org/feminisation-poverty-capitalism/.

Scanlon, Geraldine, M. *La polémica feminista en la España contemporánea* (1968-1974). Akal, 1986.

Smith, Paul Julián. *Desire Unlimited: The cinema of Pedro Almodóvar*. Verso, 1994.

Stoller, Robert J. *Presentations of Gende*r. Yale University Press, 1985.

Thomas, Dana. "Pedro Almodovar Corrupted By The Church." *Newsweek*, 30 May 2004, www.newsweek.com/pedro-almodovar-corrupted-church-127599.

Vernon, Kathleen M. "Melodrama against Itself: ¿Pedro Almodovar's 'What Have I Done to Deserve This?.'" *Film Quarterly*, vol. 46, no. 3, 1993, pp. 28-40.

Yarza, Alejandro. "En el nombre del padre: la reestructura de la narrativa edípica en ¿Que he hecho yo para merecer esto? de Pedro Almodóvar." *Teoría y práctica del Teatro Hispano*, vol. 12, no. 23, 1997, pp. 97-113.

La figura de García Lorca: memoria y resistencia queer en *Bones of Contention*

Cristina G. Vázquez
University of California, Los Angeles

Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
abrieron los toneles y los armarios,
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
–Federico García Lorca[1]

I. Introducción al contexto histórico y social

El estallido de la Guerra Civil española (1936-1939) representa sin duda uno de los episodios históricos más sangrientos de la España contemporánea. Durante este periodo no solo se vivieron tres años de constantes enfrentamientos entre nacionales y republicanos, sino también el inicio del régimen franquista presidido por el "Generalísimo" Francisco Franco. De la mano de este régimen fascista se planteaba una España unificada, que establecía una estructura de principios puramente conservadores y católicos con los que se normalizaron los poderes del Estado para nombrar y reconocer a sus gobernados según los binarios: hombre-mujer, casado-soltero, heterosexual-homosexual, natural o perverso. Así pues, ante cualquier transgresión de estas categorías en el ámbito sociopolítico, el gobierno nacionalista penalizaba severamente a

[1] "Fábula y rueda de los tres amigos" *Poeta en Nueva York* (1929-1930)

sus ciudadanos. En este sentido, la resistencia antifranquista se convirtió en una especie de "activismo republicano de alto riesgo" cuyas consecuencias potenciales eran la persecución, la tortura, el encarcelamiento e incluso la muerte.

De modo que, una vez finalizada la Guerra Civil española, las tropas franquistas, impulsadas por la ideología falangista subyacente, persiguieron y castigaron a los defensores abiertamente partidarios de la República. Entre los opositores republicanos se encontraban miles de intelectuales que no lograron huir al exilio en México, Argentina u otros países, por lo que fueron encarcelados y posteriormente fusilados al ser acusados de oponerse a aquel régimen dictatorial y totalitario. Al examinar a las víctimas del conflicto, se reconoce ampliamente la pérdida de disidentes políticos. Sin embargo, a menudo se pasa por alto la persecución, muerte y desaparición de los sujetos pertenecientes a las minorías sexuales que también participaron en esta resistencia. Estas personas fueron etiquetadas despectivamente como "invertidos", "pervertidos", "desviados" y "pederastas", y categorizados bajo el marco médico y jurídico de la época como "homosexuales". Por lo tanto, a partir de esta reflexión surge la necesidad de analizar algunas de las producciones culturales que han abordado el tema relacionado con la muerte de algunas figuras del colectivo homosexual y la forma en que resistieron y desafiaron al régimen franquista durante la guerra.

En el documental *Bones of Contention* (2017) dirigido por Andrea Weiss, se aborda en profundidad el tema de las desapariciones y muertes de sujetos queer que suponían una amenaza a la masculinidad hegemónica impulsada por la ideología católica conservadora de la posguerra civil. Para ello, el documental se enfoca en la figura del poeta y escritor español, Federico García Lorca, como icono emblemático de la resistencia de las minorías sexuales contra los principios del régimen franquista. Basándome en el enfoque de la performatividad de Judith Butler y en un análisis que examina minuciosamente el documental *Bones of Contention*, argumento que Lorca no solo fue el primero que se resistió a las injusticias sufridas por los colectivos "homosexuales" perseguidos, torturados y ejecutados durante la Guerra Civil y a lo largo del periodo dominado por los franquistas, sino que su poesía y sus versos contribuyeron a que se consolidara como figura clave para la

reivindicación y visibilización de los movimientos de defensa de los derechos LGTBI+ en la España contemporánea.[2]

II. La otra mirada: *Bones of Contention*

"Yo creo que el ser de Granada me inclina a la compresión simpática de lo perseguido, del gitano, del judío, del negro … del morisco que todos llevamos dentro"[3]

Sin duda, una de las muchas secuelas que dejó la Guerra Civil en la sociedad española actual, es el descubrimiento y aparición de cientos de fosas comunes diseminadas geográficamente por todo el país, desde el inicio del golpe de Estado en 1936, así como en los posteriores e imborrables treinta y cinco años del régimen franquista. En estas fosas se enterraron no solo los cadáveres de las víctimas asesinadas y fusiladas durante la guerra, sino también las historias, testimonios y recuerdos de muchas víctimas que siguen presentes en la memoria histórica española. Según Weiss, "los datos archivísticos del ministerio cuentan con más de 120.000 víctimas exhumadas en 2.591 fosas que se encuentran repartidas a lo largo del territorio nacional" (2017).[4] En efecto, las comunidades andaluza, aragonesa y asturiana son las que cuentan con el mayor número de fosas identificadas. No obstante, de las más de dos mil fosas señaladas, el documental se centra en el impacto generado por el supuesto descubrimiento de la fosa en la que presuntamente se encontraban los restos del poeta y escritor Federico García Lorca. Este acontecimiento provocó la exigencia de exhumar e identificar los restos del poeta granadino, así como los de otras víctimas, representando un acto de justicia simbólica, ya que, tal como afirma Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, "los huesos tienen toda la importancia en el plano familiar, social e histórico" (2001). Así pues, esta demanda de justicia para aquellas víctimas que fueron asesinadas por su condición de homosexuales surge de la constatación del propio Silva, de que los cuerpos, los testimonios y las narrativas de los

[2] He decidido agregar el [+] al final de las siglas por cuestión de inclusión y evitar exclusiones; a medida que pasan los años, se han incluido más grupos declarados subalternos al sistema socio político oficial. Durante el siguiente trabajo, me limitaré a incluir en las siglas los grupos prominentes de la época en la sociedad española pero el [+] indica que en la sociedad contemporánea se han incluido más grupos.

[3] "Estampa de García Lorca", La Gaceta Literaria, 15 de enero de 1931. Reproducida en *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, sel., introd. y notas de Andrés Soria Olmedo, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 40-46.

[4] Ver Figura 1 en Anexos

sujetos sexualizados fueron excluidos del proceso de reconstrucción de la memoria histórica en la España postfranquista.

Hoy en día, la figura de García Lorca se ha convertido en un símbolo del movimiento de resistencia queer de la época, ya que su cruel asesinato inspira justicia y la reivindicación de los derechos de las minorías sexuales en España. En términos generales, desde la muerte de Franco, es decir, en lo que llamamos la España contemporánea, Lorca es considerado como un icono de la literatura y poesía españolas. Sin embargo, se habla muy poco de la persecución que sufrió como consecuencia de su orientación sexual al comienzo de la Guerra Civil española. Por este motivo, *Bones of Contention* se centra en investigar en profundidad el asesinato del poeta, principalmente el motivo de este acto, haciendo hincapié en el hecho de que era republicano y, por supuesto, homosexual. Así, el documental muestra que las manifestaciones no normativas de género y sexualidad fueron condenadas en la España franquista del mismo modo que se condenaba cualquier acto considerado como un delito en la época; es decir, el hecho de manifestar una inclinación hacia ideologías izquierdistas, liberales y antifranquistas. Además, los homosexuales perseguidos, encarcelados y ejecutados durante la guerra y el franquismo ni siquiera tenían la oportunidad de comparecer ante un tribunal. Los acusados solo eran condenados por no seguir la norma de expresión de género; o, dicho de otro modo, "as Francoism saw it, the new regime would have to redefine the moral codes for Spain, a country debased by the subversive, perverted, and immoral dictates of the Republicans" (Pérez-Sánchez 21). Así que, podemos entender desde hoy que el lenguaje moral y ético de Lorca en su poesía y en su expresión de género constituía un peligro para el franquismo.

"Lorca eran todos"[5] se afirma en el monumento como resultado del intento de recuperación de la Memoria Histórica.[6] El monumento se ha colocado en el lugar de la fosa común donde se cree están los restos de los presos políticos que fueron enviados directamente desde la cárcel de Carabanchel en Madrid.[7] Aunque el nombre de García Lorca conlleva un

[5] Ver Figura 2 en Anexos

[6] "LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura". (Juan Carlos I, Rey de España, 2007)

[7] La única prisión masculina en Madrid de la época. Durante mucho tiempo, la cárcel de Carabanchel fue la única cárcel masculina de Madrid. Debido a ello, pasaron por ella un gran número de presos. Además de los presos

gran significado cultural y político, la intención del documental es también la de dar voz y visibilizar a todas aquellos que, por su orientación sexual fueron silenciados o peor aún, en palabras de Isabel Franc, invisibilizados. Hasta la fecha, no se han encontrado los restos de Lorca; sin embargo, se cree que se encuentran en la carretera Víznar-Albacar (ver Figura 3 en Anexos). En las tomas de *Bones of Contention* se puede observar el desinterés de la familia de Lorca por localizar sus restos, en contraste con lo que Silva ha venido reivindicando en su proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica.

III. El imaginario femenino durante el franquismo

"En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo"[8]

Evidentemente, hay un problema para las víctimas más grave que la criminalización, que consiste en la asunción de la inexistencia de todo un género frente al régimen franquista. En el transcurso de la Segunda República (que finalizó con el golpe de Estado de 1936), la noción y la imagen de la mujer española pretendían reivindicar una posición de independencia y autonomía. No obstante, en la literatura escrita por mujeres, por ejemplo, *Nada* (1945) de Carmen Laforet y *La plaza del diamante* (1982) de Mercè Rodoreda se observa que, durante el franquismo, se sometió a la mujer a la subordinación y dependencia del hombre. Por un lado, estas obras describen la opresión franquista, así como el ambiente hostil que vivieron las mujeres, pero por otro, en ningún momento prestan atención a las expresiones de género no binarias. Por ejemplo, nunca cuestionan quiénes eran las mujeres homosexuales y tampoco cómo se resistieron a la heteronormatividad durante el franquismo. Con lo cual, se demuestra que no se pensaba realmente en las mujeres homosexuales. De ser así, habría que preguntarse si pasaron por el mismo proceso de criminalización que los hombres homosexuales durante esta época de represión.

comunes, la cárcel albergó a numerosos presos políticos y presos sociales (homosexuales en su mayor parte) durante la dictadura franquista. (Barroso, 2019 *El País*)

[8] *Juego y Teoría del Duende*. Federico García Lorca.

Con la expresión "sin memoria no hay democracia" (Weiss 2017: 38:20) se hace referencia a Empar Pineda, una militante lesbiana española que participó en la lucha antifranquista. No obstante, a diferencia de García Lorca, que a pesar de ser andaluz ocupó un espacio visible gracias a la divulgación de su literatura tanto dentro como fuera de España, las mujeres homosexuales no lograron posicionarse de ninguna manera en la sociedad española de esta época.[9] Por ello, en base a los acontecimientos históricos que vivió el país, se reconstruyó el imaginario social del rol femenino. Durante el siglo diecinueve, la inmensa mayoría de las mujeres españolas habían estado sometidas a un rol pasivo de subordinación. Para la sociedad de la época, el lugar de las mujeres se circunscribía a dos grandes roles definidos: el de esposa o de madre. Ahora bien, no fue hasta los años de la Segunda República cuando las mujeres asumieron su transición a través de una ola de pensamiento democrático que obligó al Estado a revisar las leyes discriminatorias y sexistas. Por ejemplo, fue gracias a la intervención de figuras como Clara Campoamor que la Constitución republicana reconoció el derecho al voto de las mujeres y puso así de manifiesto el fin de unos privilegios hasta entonces atribuidos en exclusiva a los hombres (Carceller 2013).[10] Algunos de estos reconocimientos incluyeron el derecho al divorcio legal de mutuo acuerdo, así como la regulación de las prestaciones laborales de las mujeres, lo que supuso el respeto del derecho a la maternidad. Asimismo, al amparo de este mismo pensamiento de independencia e individualidad femenina, las mujeres de diferentes regiones al estallar la guerra en 1936 se integraron de la misma forma que los hombres, generando así una nueva imagen social de la mujer. Aunque, con la imposición del régimen franquista, todas estas nuevas medidas llegarían a su fin y se instauraría

[9] "Si algo caracteriza no solo la obra de García Lorca sino su vida misma, es esa simbiosis que le permite existir entre lo popular y lo culto" dice Chaves Bustos al documentar cómo Lorca era percibido al llegar a la *Residencia de Estudiantes de Madrid* en donde si bien no se destaca como el mejor estudiante, sí fue el más fiel representante de una poética nueva, misma que se manifiesta ya en sus primeras obras y su proceder, al lado de Dalí, Buñuel, Pepín Bello, Emilio Prados. (69-70)

[10] Abogada, política y escritora que ha pasado a la historia por haber defendido en el Congreso durante la Segunda República el voto femenino, contra buena parte de la izquierda, de su propio grupo (el centrista Partido Radical) y las otras dos mujeres que ocupaban en 1931 un escaño en la cámara, Victoria Kent y Margarita Nelken; todos ellos opinaban que, influida por la Iglesia, la mayoría de las electoras decantaría las elecciones hacia la derecha. Campoamor, sin embargo, defensora de la igualdad por encima de todo, proclamaba "el derecho de las mujeres a equivocarse" (Aunión, 2019 *El País*)

un régimen fuertemente patriarcal y sexista en el que se consolidaría de nuevo la figura de la mujer subordinada.

Así, mientras que a los hombres homosexuales podían ser identificados por "su manera de hablar, su lenguaje corporal, o por los sitios que frecuentaban" (Caballero 2017), las mujeres homosexuales eran invisibilizadas por las autoridades. En otras palabras, existía una criminalización política de los hombres homosexuales cuya finalidad era la tortura o las "terapias de aversión" que consistían en ponerles imágenes de hombres cisgénero con el fin de hacer efectiva la inversión (Weiss 2017). Asimismo, durante el franquismo, la imagen de la mujer homosexual fue completamente invisibilizada del imaginario social. Según Isabel Franc en *Bones of Contention,* no hay nada peor en lo que se refiere a la invisibilización de la mujer homosexual:

> Por ejemplo, como aquí en Barcelona, como en aquella época, las playas estaban divididas, en una había hombres y en otra había mujeres, el régimen queriendo separar, queriendo hacer algo más puritano de separar a hombres y a mujeres, lo que hizo fue fomentar esa homosexualidad. Las mujeres no sufrieron esta misma represión; es decir, la sufrieron, pero de otra manera (sinc.) yo creo que el gran problema que ha pasado con las mujeres homosexuales es el no haberles dado existencia. Esto tiene una parte de ventaja, al no ser consideradas, no había represión, por lo tanto, no había penalización, no había cárcel, no había castigo. Pero por otra (sinc.) han tenido un problema que ha sido mucho más largo y mucho más sutil que es el hecho de no existir. Al no existir, no hay referentes, ni siquiera eres considerada, ¿no? entonces esto es incluso mucho peor. (Weiss 2017: 18:15-19:13)

En efecto, el ideal franquista condenaba a los sujetos que adoptaban un rol pasivo en la sociedad. De manera que, esta ideología posicionó a las mujeres a la misma opresión que vivieron antes de los logros de la II República. A este respecto, Oscar Gausch señala que durante la pre-república se impuso en la sociedad española un sistema basado en el género:

> Man is associated with characteristics such as valor, strength, initiative, and with being the *active* subject in a sexual relationship; whereas woman is expected to be delicate, tender, amusing, subtle, and to act as the *passive* subject in a sexual relationship. (49-50)

Así que, la homosexualidad se convirtió en una relación de poder (ley vs. cultura) al finalizar la dictatura. Es decir, por un lado, se ejercía un control hegemónico sobre las definiciones oficiales de la homosexualidad. Por otro, las minorías "no hegemónicas" subvirtieron el control. En este sentido, se sitúa mi aproximación a la teoría de la performatividad de Judith Butler. Es decir, no es durante el franquismo la época reivindicativa, sino treinta y cinco años después al enfrentarse a una línea de pensamiento patriarcal que por décadas invisibilizó tanto a las mujeres como a los hombres homosexuales.

IV. El movimiento LGBTI+ y su performatividad en la España contemporánea

"Pero yo ya no soy yo, ni mi casa es ya mi casa … Ya suben los dos compadres hacia las altas barandas. Dejando un rastro de sangre. Dejando un rastro de lágrimas."[11]

Es evidente que el período comprendido entre la Guerra Civil y la dictadura franquista se reconoce por el slogan propagandístico "25 años de paz",[12] cuyo objetivo era promover una paz nacional en toda España bajo el régimen de Franco. Sin embargo, el período entre la muerte de Franco en el año 1975 y la España democrática contemporánea no es tan claro. Por ello, este periodo se conoce como *La Transición*, ya que precisamente pretendía lograr una transición lo más pacíficamente posible hacia un sistema democrático establecido a través de su tan debatido pacto del "Perdón y Olvido". En el marco de *La Transición*, *La Movida* fue un movimiento clave para la visibilización del movimiento LGBTI+ en España. De hecho, *La Movida* representó la emancipación de toda una generación, que pese a haber nacido y vivido durante la dictadura franquista, se resistió culturalmente a la censura y a los límites impuestos hacia la comunidad LGBTI+ tanto en el espacio público como

[11] *Romance Sonámbulo.* Federico García Lorca

[12] Alberto Reig Tapia realizó una extensa investigación sobre la propaganda Franquista en donde estipula que "resulta especialmente significativo al respecto—lo que nos ahorra mayores disquisiciones—que, con motivo de los fastos propagandísticos conmemorativos de los «25 Años de Paz» franquista, el propio Régimen y sus instituciones más representativas acometieran la tarea de explicar su propia razón de ser a las nuevas generaciones de españoles" (183). Es decir, su postura celebraba la victoria y la promesa cumplida de regresar la paz a España al inicio del régimen. Su propaganda ocultó las constantes persecuciones contra quienes sospechaban tenían postura republicana, o en este caso, lo que nos interesa, contra homosexuales.

privado en el contexto español. De modo que, tras la ausencia de Franco, se empezó a cuestionar quién tenía realmente el poder de definir las etiquetas de género que hasta entonces no se habían cuestionado en el espacio público. Fue entonces cuando los ciudadanos empezaron a preguntarse qué significaba haber sido perseguidos y silenciados por el simple hecho de no seguir las normas en relación con los cuerpos.

Por lo tanto, a pesar de los intentos de la nueva democracia posterior a *La Transición* de instaurar una memoria amnésica, el colectivo LGBTI+, que hasta ese momento había permanecido en la sombra, decidió tomar la calle para manifestarse por dos razones: 1) La reivindicación de libertad de los presos políticos, en particular los del colectivo LGBTI+, 2) La recuperación de los restos de García Lorca. El activista Antoni Ruiz comenta en *Bones of Contention* ante esta situación que:

> [Lorca] es el primer muerto LGTBI en la dictadura Franquista. Su poesía y su obra era muy incómoda para Franco … hasta 1985, en este país, hubo represión contra los homosexuales, como vieran a dos hombres agarrados de la mano andando por la calle, los enjuiciaban por un cargo público … Yo le dije a la policía, "estamos en los años 80, ¿cómo es que me vas a llevar a la prisión solo por mi aspecto?". Pero en principios ganamos la calle y ganamos a la gente de otros movimientos… eso nos ayudó mucho para la derogación de la ley. La primera vez que se hizo la marcha de demostración gay que fue aquí en Barcelona… se me pone la carne de gallina (sinc.) de la emoción de recordar… como íbamos bajando por las Ramblas. Y ya bajando, se nos acercaron unas personas trans (sinc.) que querían venir en la pancarta… y de repente gritando "¡Libertad, libertad!" (Weiss 2017: 06:06; 1:02-1:03)

En este sentido, para analizar la posición del movimiento de recuperación de memoria desarrollada en el documental *Bones of Contention*, se puede emplear el concepto teórico propuesto por Judith Butler del "género performativo" o "performing gender". Así pues, sostengo que la identidad de género se determinará a través de la actuación de los miembros del movimiento posfranquista. En este punto, la historia coincide con lo que Doll denomina "the encounter with the Other, whether gendered, sexual, racial or any other kind" (24). A lo largo del régimen franquista, los distintos colectivos de la diversidad sexual que hoy reconocemos como movimiento LGTBI+ nunca fueron reconocidos, como refleja Weiss en su documental. Ni siquiera los colectivos representados por los 'travestis' como Silvia Reyes lo describe en *Bones of Contention* formaron parte de la

criminalización (oficial) de los homosexuales hasta que cambiaron el nombre por el de "Ley de Peligrosidad Social", que no les permitía salirse de la norma corporal o se arriesgaban a ser encarcelados o ejecutados o ambos sin juicio previo.

V. Reflexiones finales

"Olvidar es imposible" afirma Emilio Silva. En la España contemporánea, el poder del nombre y la firma de García Lorca conlleva un enorme valor a la hora de repensar y reevaluar el pasado franquista. En efecto, fue la persecución y ejecución de Lorca por su orientación sexual y no tanto por su ideología política lo que propició que emergiera en España un movimiento LGTBI+ reivindicativo de gran fuerza social. Por lo tanto, los restos perdidos de Lorca representan una metáfora de resistencia de los hombres y mujeres procedentes de minorías sexuales durante el periodo de la dictadura española. De esta manera, se han discutido cuestiones clave sobre la recuperación de la Memoria Histórica, como la creación de leyes contra la homosexualidad o la exclusión de las mujeres homosexuales del imaginario social español, y sobro todo, sobre quiénes son y quienes deben formar parte de este controvertido debate.

En este punto, precisamente, es donde el documental de Andrea Weiss, *Bones of Contention*, tiene un gran significado. Este trabajo no solo permite dar voz a los hombres y mujeres que fueron víctimas de persecuciones y ejecuciones por su orientación sexual, sino también dar oportunidad de contar sus narrativas y testimonios a todos aquellos que vivieron en primera persona la opresión e las injusticias del franquismo. Asimismo, el enfoque que el documental da a la figura y el protagonismo de Lorca se convierte en una metáfora para el movimiento, puesto que, al ser la primera víctima de la esfera pública y cultural, y el hecho de que sus restos sigan desaparecidos, es una llamada de atención a la actual ley de la memoria histórica que aún sigue invisibilizando a los colectivos de las minorías sexuales.

VI. Anexos

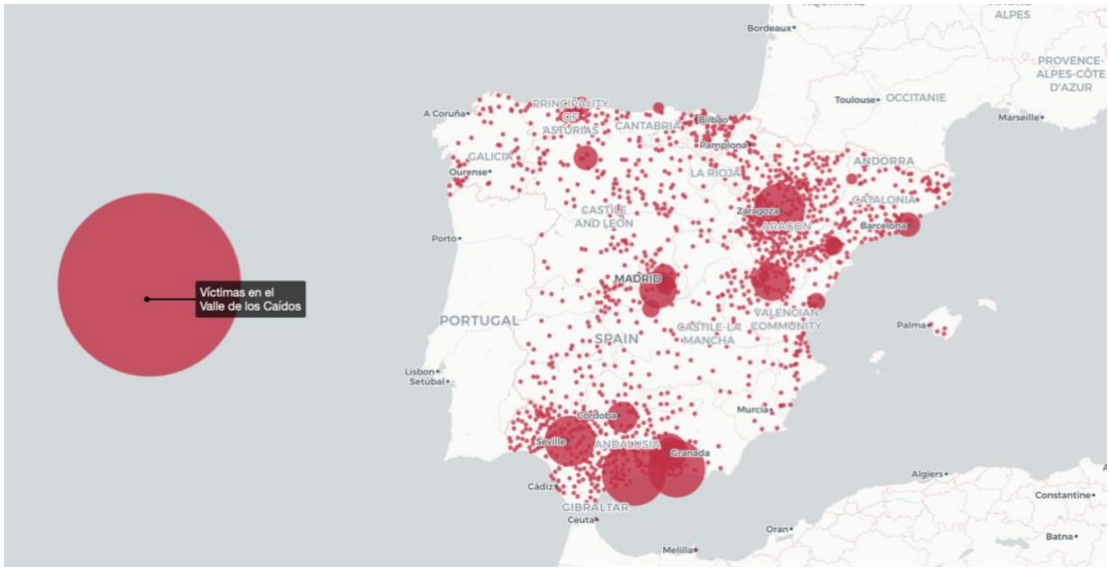


Figura 1. Mapa creado por *El Diario* con la base de datos del Ministerio de Justicia con las fosas de la Guerra Civil española y la Represión franquista.



Figura 2. Foto de el Monolito en honor a García Lorca y a las víctimas del franquismo en la zona donde se estima que están sus restos y los de aproximadamente 1,800 personas más. (*El Periódico*)



Figura 3. Carretera de Alfacar a Víznar. Se puede apreciar que la placa en el que se ha asignado como lugar de memoria histórica de Andalucía es constantemente vandalizada. Autor: Chaboli de la Sierra.

Obras citadas

Aunión, J. A. "La cara más secreta de Clara Campoamor." *El País*. 17 enero. 2019, elpais.com/cultura/2019/01/17/actualidad/1547751218_811630.html.

Barroso, F. Javier. "¿Y en lugar de la cárcel de Carabanchel? La nada." *El País*, 11 Feb. 2019, elpais.com/ccaa/2019/02/08/madrid/1549648299_030907.html.

Doll, Eileen J. "Capítulo 1. Introducción: la inmigración, la identidad y el otro." *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2013. 15-64. Print.

Micó, María José Giménez. "Introducción: aproximaciones a la Guerra Civil española." *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 36, no. 1, 2011, pp. 1-7.*JSTOR*, www.jstor.org/stable/41636629.

Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: from Franco to La Movida*. State University of New York Press, 2007.

Wahnón, Sultana. "La recepción de García Lorca en la España de la posguerra." *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. 43, no. 2, 1995, pp. 409–431.*JSTOR*, www.jstor.org/stable/40299715.

Weiss, Andrea. *Bones of Contention*. 2017.

Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Iberoamericana; Vervuert, 2006.

En la encrucijada de opresiones: explorando *Native Country of the Heart* desde lo interseccional

Hamideh Falahasl
University of Houston

Introducción

El texto autobiográfico, *Native Country of the Heart* (2019) de Cherríe Moraga, nos invita a explorar las complejidades de la identidad chicana, así como las intersecciones entre género, raza y sexualidad que conforman la opresión en la vida de la autora. A través de una narrativa cautivadora y una mirada autobiográfica, Moraga nos sumerge en un viaje personal y colectivo que aborda las experiencias de una mujer chicana y lesbiana. La profunda conexión con su herencia cultural y su tierra natal en este relato íntimo y conmovedor no solo remite a recuerdos familiares, sino que propone una reflexión sobre la construcción de sus múltiples identidades, visibilizando así las complejas negociaciones de pertenencia que atraviesan las chicanas al situarse entre diversos niveles culturales y sociales. Asimismo, su testimonio se centra en la búsqueda de una voz chicana, de agencia y de empoderamiento queer y lésbico que caracteriza su experiencia interseccional.

Así pues, en un mundo cada vez más globalizado, en el que las fronteras se desdibujan y las identidades de género, nacionales y culturales se entrecruzan, *Native Country of the Heart* se destaca como un testimonio vívido en la lucha por reconciliar los puntos de tensión entre identidades diversas y emergentes. En este sentido, Moraga utiliza su propia historia familiar como punto de partida para explorar las dinámicas de la búsqueda de pertenencia.

A lo largo de las páginas de su obra, Moraga teje con maestría hilos de memoria, historia y reflexión personal. Esta autobiografía novelada narra la infancia de la autora en una comunidad chicana de Los Ángeles, al igual que el reencuentro con sus raíces mexicanas y la profunda conexión

con su madre y sus antepasados. Es así como, a través del retrato de sus vivencias, Moraga propone una historia que evoca la riqueza de la identidad chicana, y también repasa las luchas específicas a las que esta comunidad enfrenta en los contextos históricos y sociales de ciudades estadounidenses. Al plasmar con honestidad los complejos de pertenencia, entrelazados con la resistencia y la afirmación cultural que caracterizan la identidad chicana, la narración compromete al lector a participar en una reflexión colectiva y a encontrar nuevas formas de resistencia frente a la opresión.

El propósito de este trabajo es investigar cómo las mujeres chicanxs han utilizado la narración, la expresión cultural y la resistencia para desafiar el colonialismo, el patriarcado y la heteronormatividad. En primer lugar, se abordará un análisis de las representaciones de la identidad y la experiencia chicanxs en la obra *Native Country of the Heart* de Cherríe Moraga. Me centraré en explorar cómo la autora aborda y retrata la identidad chicana, así como las experiencias y luchas específicas de esta comunidad en el contexto histórico y social presentado en la obra. Además, este trabajo tratará de examinar la dinámica cultural y social que influye en la construcción de la identidad chicana y pondrá de manifiesto el modo en que Moraga aborda en su obra cuestiones como el género, la raza, la sexualidad y la opresión de género.

En el análisis se pone de manifiesto que escribir historias de mujeres chicanas desde una perspectiva feminista no solo es crucial para visibilizar y reconocer sus experiencias y contribuciones, sino también para cuestionar las narrativas dominantes, desmantelar estereotipos y avanzar hacia una transformación social más inclusiva y equitativa. La obra autobiográfica representa un ejemplo paradigmático de cómo las narrativas literarias feministas de mujeres chicanas constituyen actos de resistencia frente a los sistemas interseccionales de opresión que han intentado silenciar e invisibilizar sus voces.

La teoría de la interseccionalidad de Kimberlé Williams Crenshaw es una valiosa herramienta para analizar cómo la identidad de género, la identidad chicana, la pobreza, la orientación sexual, la raza y la cultura influyen en la experiencia de vida de la autora y en su relación con su madre y su cultura. La interseccionalidad se introdujo a finales de la década de 1980 como un término heurístico para centrar la atención en

las controvertidas dinámicas de la diferencia y las solidaridades de la igualdad frente a la discriminación. Este término puso al descubierto cómo el pensamiento unidireccional socava el pensamiento jurídico, la producción de conocimientos disciplinarios y las luchas por la justicia social (Crenshaw 787). Esta perspectiva ha sido ampliada por teóricas como Patricia Hill Collins, quien ha desarrollado el concepto de "matriz de dominación", que se refiere a cómo diferentes sistemas de opresión están entrelazados y se refuerzan mutuamente. Del mismo modo, bell hooks, sostiene que "la clase es mucho más que hacer referencia a una categoría de personas codificadas por niveles de ingresos. La clase es realmente una sólida fuerza interpretativa que moldea pensamiento, ser y respuesta a nuestros momentos históricos existenciales" (Biana 19). Al abordar las opresiones inseparablemente vinculadas del sexismo, el racismo, el clasismo y el imperialismo, hooks enfatiza la necesidad de un análisis interseccional que reconozca cómo estos sistemas se refuerzan mutuamente. Moraga narra su experiencia única y valiosa como mujer, mujer chicana y lesbiana, brindando una rica perspectiva sobre cómo estas identidades se entrelazan y se influyen mutuamente a lo largo de su vida. Su relato autobiográfico ejemplifica la importancia de un análisis interseccional para comprender las complejidades y matices de la opresión vivida.

Desentrañando las intersecciones en *Native Country of the Heart*

Cherríe Moraga, en *Native Country*, comienza la búsqueda de la identidad y la raza, considerándose a sí misma una "salta pa' tras", mestiza de madre indígena y padre blanco. Como resultado, en un determinado momento de su vida intenta descubrir la historia de su vida, aprender sobre sus antepasados y trascender su identidad como chicana, buscando una comprensión más profunda de su ser:

> There came a time in my life when I began to look backwards, like those mixed-race figures depicted in eighteenth-century Mexican Casta paintings. In the portrait where I imagine myself, I am "una salta pa'tras," a "throwback" mixed-blood child. She sits upon the white father's lap and twists her head almost violently backwards to gaze upon the countenance and the continent of the Indian mother. (Moraga 1)

Así pues, con el objetivo de preservar la memoria no solo de sí misma, sino de toda la comunidad chicana, Moraga se esfuerza por reconciliarse con su propia historia. A través de su narrativa, reconstruye su pasado personal y explora su conexión con su herencia cultural y la historia de su comunidad. Por ejemplo, la autora ofrece una voz a las luchas de los chicanos, describiendo sus experiencias, retos y triunfos, sugiriendo a su comunidad estrategias de resistencia y preservación de su legado: "If we forget ourselves, who will be left to remember us?" (6).

Al mismo tiempo que cuenta su propia historia, Moraga narra la historia de vida de su madre, Elvira Isabel Moraga, quien vivió su juventud en la época dorada de Tijuana, en los años veinte. Durante su infancia, trabajó como trabajadora agrícola itinerante para su padre en California, lo que limitó su acceso a la educación y nunca consiguió pasar del tercer grado, dejándola funcionalmente analfabeta en dos idiomas. Más tarde, la familia cruzó la frontera hacia México y, en su adolescencia, Elvira trabajó como vendedora de boletos y cigarrillos en un lujoso salón de juego en Tijuana. Allí, vivió una relación ambigua con un hombre blanco adinerado que le enseñó lecciones de vida sobre el poder, el sexo y las oportunidades.

A pesar de sufrir toda una vida de discriminación, opresión patriarcal y vergüenza racial, el legado de Elvira no se definiría por estas dificultades. En cambio, se valoró la resiliencia de Elvira y se destacó la importancia de sus historias y las de su generación, reconociendo su vigencia y garantizando que no serán reprimidas ni silenciadas. Esto sirvió como testimonio de la importancia de reconocer y ampliar las narrativas de Elvira y su generación, negándose a permitir que sus historias sean silenciadas. Por consiguiente, la historia de Elvira, en este contexto, se convierte en una poderosa expresión de empoderamiento cultural, negándose a desvanecerse en silencio (Grill 87-88), ya que Moraga rescata la voz de su madre del olvido, convirtiéndola en un acto de resistencia frente a los intentos históricos de silenciar las experiencias de las mujeres chicanas, mestizas e indígenas.

En las memorias de Moraga, la historia de su propia madre se cruza con la de su madre. Elvira fue una mujer mestiza y analfabeta que perdió la memoria en su vejez y si no hubiera sido porque Moraga recuperó la memoria de su madre al mismo tiempo que la suya, es muy probable que ambas historias hubieran quedado en el olvido. Así pone de relieve la

facilidad con la que la vida de una chicana puede ser borrada de la historia, destacando las consecuencias que esto puede tener en las generaciones futuras (Grill 75). Del mismo modo, la autora chicana utiliza su escritura feminista como recurso para dar voz a la historia de su madre y resistirse a que desaparezcan las historias de mujeres como ellas.

De hecho, ella misma menciona "Few bemoan the memory loss of the unlettered. My mother—and her generation of Mexican American women—was to disappear quietly, unmarked by the letter of memory, the memory of letter" (3). Es relevante subrayar que, además de evidenciar la facilidad con la que las vidas de las mujeres chicanas pueden ser borradas de la historia, las memorias de Moraga también muestran que la búsqueda de un lugar y una voz propia en Estados Unidos conlleva una serie de emociones negativas para las mujeres chicanas, como la culpa, la vergüenza y la ira, como ella misma lo analiza (Grill 75). Al narrar las experiencias de su madre y su generación, Moraga hace un llamado a la preservación de aquellas esas historias que han sido sistemáticamente silenciadas. De este modo, la narración que hace Moraga de la vida de Elvira se entrelaza con su propia búsqueda de identidad y sus esfuerzos por dar voz a las experiencias marginadas de las mujeres chicanas de la generación de su madre.

En este contexto de recuperación y preservación de memorias silenciadas, la obra literaria de Moraga se presenta como una narrativa que construye activamente nuevas memorias y que se resiste a las narrativas silenciadoras del neocolonialismo (88). Esta resistencia es particularmente significativa cuando se considera el impacto histórico y continuo del neocolonialismo en la comunidad chicana.

El neocolonialismo funciona como una forma de dominación y explotación por la que las antiguas colonias siguen siendo controladas indirectamente por potencias extranjeras mediante la imposición de estructuras económicas, políticas y culturales. Por ejemplo, se sabe que, a diferencia del colonialismo clásico, el neocolonialismo utiliza métodos más sutiles para mantener el control sobre los recursos y el poder de las naciones colonizadas como: la influencia cultural y mediática, el control de mercados y recursos naturales, el endeudamiento externo y la injerencia política encubierta.

Tal y como señala el artículo "Edward Said's Culture and Imperialism", en el caso de las Américas, el neocolonialismo surgió como "una de las principales estrategias del imperialismo británico y francés en el siglo XIX" (Robbins 4) luego de que estas regiones lograran su independencia del antiguo imperio español. En el artículo se destaca cómo, a pesar de la independencia formal, las potencias europeas ejercieron nuevas formas de dominación económica y cultural sobre las antiguas colonias americanas. Así pues, las narraciones de Moraga representan un contrapunto a esta hegemonía neocolonial, dando voz a experiencias históricamente silenciadas y reivindicando las memorias colectivas de la comunidad chicana frente al legado del colonialismo y el neocolonialismo.

Moraga analiza minuciosamente la vida de ambas y deja claro que ni ella ni Elvira pueden estar atadas para siempre por las cadenas del pasado ni por la opresión (Grill 88). Sin embargo, identifica irónicamente en la última página que aceptar el colonialismo anglosajón es lo mejor: "to disappear into Mexicanism is not enough; to disappear into Latinidad is even less of who we are; to disappear into Anglo-America, our colonization is complete. We are not supposed to remember" (238). Esta poderosa cita subraya cómo la asimilación a la cultura anglosajona dominante significa la completa colonización y el silenciamiento de las identidades chicanas. Por lo tanto, los esfuerzos de resistencia cultural de Moraga y de muchos otros autores chicanxs y comunidades marginadas para crear actos de memoria y reivindicación son esenciales para combatir estos intentos de borramiento histórico y cultural impuestos por el colonialismo y el neocolonialismo. Por lo tanto, la obra de Moraga se muestra como un desafío literario a las narrativas hegemónicas, utilizando la palabra escrita para preservar las historias, experiencias y voces que el poder colonial ha intentado suprimir sistemáticamente.

Así pues, Moraga destaca la intersección entre identidad, raza y pobreza, que puede llevar a una joven a mantener relaciones sexuales con un hombre blanco mayor como forma de mantener a su familia. Esta historia, cuando fue compartida con Moraga, conmovió a la autora profundamente, haciéndola llorar. Y es que la autora simboliza a su madre como La Malinche en "Of course Elvira was Malinche" (Moraga15). Vendida como esclava por sus propios familiares, es presentada al

Conquistador Hernán Cortés en un gesto de reconciliación. Muchos la consideran traidora porque sirvió de intérprete y consejera a Hernán Cortés durante la conquista española de México.

No obstante, la figura de Malinche puede interpretarse de diferentes maneras, como una víctima pasiva o como un personaje activo, considerada traidora a la nación mexicana. De hecho, aún hoy, casi 500 años después de su muerte, el término "malinche" o "malinchista" se sigue utilizando en el léxico mexicano (Helber 33). Por su parte, Elvira es una nueva Malinche que se encuentra en una situación vulnerable, ya que se ve obligada a vender su cuerpo a cambio de dinero, lo que supone un acto de explotación y esclavitud, sin disponer de la oportunidad de experimentar verdaderos sentimientos. Al igual que en las cartas escritas por Cortés, es evidente que la relación entre él y Malinche estaba basada únicamente en un vínculo de dueño-esclava (35). Ahora bien, Malinche colaboró con Hernán Cortes para asegurar su supervivencia, utilizando su género como una estrategia para salvar su vida.

Aunque no está probado fehacientemente que Malinche fue violada, hay quienes sostienen que su colaboración con los españoles pudo ser una forma de resistirse a la violación (36). En su obra, Moraga expone con fuerza la dolorosa intersección entre pobreza e identidad, ejemplificada en la opresión que experimentaron Malinche y muchas otras mujeres chicanas:

> The figure of Malinche wrestles inside the collective unconscious of every Mexican female. She murmurs in a distant indiscernible voice that the official story is not the whole story; that Malinche was not free and was proffered freedom for her services. We hear the devil temptation in the tale; that our sex is our sin and our salvation; that it can be used, along with our wits and wiles, to save ourselves, our families, and our people. (Moraga 16)

Esta lectura revisionista de la figura de Malinche que propone Moraga es central en su proyecto para dar voz a las experiencias interseccionales de opresión que viven las mujeres chicanas e indígenas. De modo que, al desafiar las narrativas dominantes que simplifican a Malinche como una traidora, Moraga descoloniza nuestra mirada y nos invita a apreciar las matizadas y complejas negociaciones complejas de agencia y estrategias de resistencia que mujeres como ella han tenido que desplegar para sobrevivir.

Con lo cual, esta representación polisémica de Malinche encarna las múltiples identidades y luchas que se entrecruzan en la experiencia chicana. Como mujer indígena, empobrecida, conquistada y sexualmente cosificada, Malinche encarna las diversas opresiones que han conformado las vidas de tantas mujeres a estos lados de la frontera. Con la reivindicación de su historia desde una perspectiva interseccional, Moraga desmantela los estereotipos reduccionistas y reescribe su legado como uno de ingenio, agencia y resistencia frente a las s abrumadoras fuerzas coloniales. Con esta lectura descolonizadora se sientan las bases para repensar las historias oficiales desde los márgenes y abrazar la complejidad de las experiencias chicanas interseccionales.

Asimismo, otra intersección que ha influido significativamente tanto en su obra como en su vida es su identidad como una mujer chicana, lesbiana y queer. En su trabajo de Moraga refleja con claridad su lesbianismo, que queda patente en su autoidentificación en sus ensayos, así como en la representación de personajes e historias en sus representaciones teatrales. Su lesbianismo chicano ocupa un lugar central en toda su obra, ya que intercala ingeniosamente temas de raza, etnicidad, y queerness (Hernández and Valencia 100). No obstante, en su propia identidad como chicana, Moraga establece una conexión entre su lesbianismo y una postura feminista, crítica y anticolonial o decolonial, como ella mismo lo expresa en su libro *La última generación* (1993): "Desde el punto de vista histórico es evidente que el cuerpo femenino, como el del pueblo chicano, ha sido colonizado y cualquier movimiento para descolonizarlos ha de ser cultural y sexualmente específico" (Moraga 178).

A su vez, en *Native Country of the Heart* Moraga relata con valentía su proceso de descubrimiento del lesbianismo en la adolescencia, cuando era estudiante de secundaria, y cómo lo experimentó por primera vez con Winona, "the odd girl with whom I had a yearlong no-touch lesbian relationship" (Moraga 65). En esta sección describe cómo la religión y las expectativas culturales tradicionales le imponen restricciones para expresar abiertamente su verdadera orientación sexual. Mediante su relato, desafía y se resiste a las normas heteronormativas:

> While you, the impostor, feign the good daughter, la niña obediente. But you can't fake it to God, and God made the Church's rules. And the Church will banish you, decree

> you outside the Mystical Body of Christ. you know you will never find the courage for such a public suicide. (60)

Moraga detalla la experiencia de ser chicana y lesbiana en la sociedad estadounidense, a pesar de tener una piel blanca, pero también tener rasgos que se asemejan a los de una indígena mexicana (Campbell 214). La autora comparte su impactante historia como chicana, enfrentándose a los retos de aceptar su identidad lesbiana en un contexto cultural en el que sus orígenes y tradiciones no siempre aceptaban abiertamente estas relaciones: "A very un-Mexican thing to do, since, as my mother always reminded us, Tienes una cama en tu propia casa, so why do you got to go sleep in somebody else's house?" (Moraga 65). Así, la escritora se enfrenta a la dificultad de revelarle su lesbianismo a su madre, lo que ilustra cómo se consideraba parte de una comunidad marginada y encuentra resistencia por parte de su familia para aceptar su orientación sexual.

El hecho de verse a sí misma como una lesbiana le permite a la autora encontrar una vía de amor diferente para su familia al comprender y aceptar plenamente su identidad (Madella 35). La autora se enfrenta a la dificultad de revelar su lesbianismo a su madre, lo que ilustra cómo se consideraba parte de una comunidad marginada y encuentra la resistencia de su familia a que acepte su orientación sexual: "I … I can't tell you, Mom. You won't accept it" (Moraga 82). A través de su relato autobiográfico, Moraga desafía las normas heteronormativas y patriarcales, dando voz a una experiencia interseccional que se resiste al silenciamiento impuesto por estructuras sociales opresivas. Al narrar su travesía como mujer chicana y lesbiana, Moraga reivindica su derecho a la autodeterminación de su identidad y hace visibles las luchas de una comunidad históricamente marginada. Así, Moraga constata que el reconocimiento de su propia identidad como lesbiana la condujo a un inesperado viaje de regreso "that who I was would mean the end to all I knew as familia" (Moraga 83). Al reconocerse en ella misma como lesbiana, le permite hallar un camino distinto para mostrar afecto por su familia mediante la total aceptación y el reconocimiento de su propia identidad.

En cuanto a Elvira, se le describe como a una madre de mentalidad estricta y arraigada en la tradición que le cuesta aceptar el lesbianismo de su hija e intenta desvalorizarla. Sin embargo, a medida que avanza la

historia, Elvira se ve forzada a aceptar a su hija tal y como es: "How could you think that there is anything in this life you could do that you wouldn't be my daughter? (84). De modo que, Moraga desafía las normas de la heteronormatividad, y a través de este ejemplo, presenta un poderoso testimonio de resistencia y empoderamiento.

En mi opinión, la totalidad de las obras intelectuales de Moraga representan temas clave sobre la identidad, la supremacía blanca heteronormativa y el patriarcado (Hernandez and Valencia 99). En *Native Country of the Heart* Moraga ofrece una perspectiva clara y reveladora sobre la cultura y las tradiciones patriarcales al narrar experiencias personales de discriminación de género en el seno de su propia familia. Ella misma describe la dinámica desigual entre su madre y su padre, así como las diferencias que ella y su hermana experimentaron en comparación con su hermano varón. Con estas experiencias autobiográficas, que humanizan los efectos opresivos del patriarcado en la vida cotidiana, se evidencia de forma contundente la discriminación que sufrieron por ser mujeres.

Si bien Moraga ya había abordado la crítica al patriarcado desde una perspectiva teórica en obras anteriores, en *Native Country* presenta una intervención novedosa al compartir relatos íntimos de su propia experiencia familiar que ilustran visceralmente cómo las normas patriarcales se reproducen e interiorizan desde el núcleo del hogar. Por ejemplo, su hermano, sin motivo aparente, decide separarse de su novia, y Elvira apoya y defiende a su hijo … "as my mother intimated, a Young man has feelings. (The implication, of course, was that a young woman does not)" (118). En otras palabras, las actividades de las mujeres no se ven ni se piensan, son simplemente una sombra en el fondo de la mente colonial (Pérez 7). Esta anécdota es un poderoso ejemplo de cómo se inculcaron roles y expectativas de género diferenciados a partir de la familia nuclear, haciendo invisibles las experiencias y emociones de las mujeres mientras se validaban las de los hombres. Así que Moraga consigue retratar de forma íntima y visceral cómo se perpetuaba el legado patriarcal colonial en la dinámica cotidiana de su propio hogar.

Por lo tanto, al examinar la obra de Moraga a través de una lente interseccional, resulta ilustrativa la metáfora que Crenshaw utiliza para explicar cómo hay situaciones de discriminación que no pueden

comprenderse ni abordarse adecuadamente desde una perspectiva unidimensional que no tenga en cuenta la interconexión simultánea de múltiples factores. Por ello, Crenshaw emplea la metáfora del tráfico de automóviles en un cruce de carreteras para ilustrar este concepto (Goikoetxea 76):

> Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. (Crenshaw 149)

Para Moraga, esta interconexión simultánea de las múltiples formas de discriminación está presente en su vida, sobre todo cuando se entremezclan la discriminación de género y las tradiciones patriarcales. Un ejemplo de ello se observa cuando ella y su hermano Juan discuten sobre lavar los platos, mientras que su hermano simplemente se retira a su habitación, dando a entender que las tareas del hogar son responsabilidad exclusiva de las mujeres.

Esta dinámica familiar refleja no solo la discriminación de género, sino también la compleja identidad cultural que Moraga explora a lo largo de su obra. Es en este contexto de búsqueda identitaria que la autora emprende un viaje significativo a México: "to return my mother's México back to her" (90). En este viaje, Moraga vuelve a mencionar su identidad chicana, al devolver a su madre a sus orígenes y a su verdadera identidad, con la esperanza de curarle la mano porque no había: "Nothing México couldn't cure, I thought" (96). Con lo cual, la autora señala acertadamente que lo que históricamente comparte su familia con múltiples generaciones de mexicanos y mexicanoamericanos es la negación de sus raíces indígenas. Ella indica que, como mestizos, han asimilado las dolorosas consecuencias de la colonización, primero de los españoles y después de los estadounidenses (179).

Por eso, cuando llega a México, se da cuenta de que no encaja del todo ni en el mundo mexicano ni en el anglosajón, sino que es una chicana orgullosa, "How I wanted to blend in as one of them. But I was not one of them and I was not gringa, but something/someone other than either" (98). La noción de ser chicana que destaca Moraga se caracteriza por una

compleja negociación de la identidad cultural entre los mundos mexicano y estadounidense. Por el hecho de ser chicana, Moraga y otras personas en su misma condición se encuentran en un espacio liminal, sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos lados de la frontera. Lo que conlleva sentimientos encontrados de orgullo cultural, pero también de enajenación y de no pertenencia.

De tal manera que, la identidad chicana ha sido forjada históricamente por procesos de colonización, asimilación cultural y marginalización. Todo ello ha generado una lucha interna de las mujeres chicanas por reivindicar sus raíces indígenas frente a las narrativas coloniales. Por lo que la exploración de Moraga revela que la identidad chicana es un espacio de tensiones, contradicciones y resiliencia, forjado en la encrucijada entre múltiples culturas y sistemas de opresión. Puesto que la autora consigue captar los profundos sentimientos de búsqueda de una identidad, una agencia y un empoderamiento cultural que caracterizan a este tipo de experiencia liminal.

A raíz de la modificación forzosa de la línea fronteriza entre México y Estados Unidos en 1848, surgió la cultura chicana (Skonecka 87). Este acontecimiento histórico desencadenó lo que Toni Muñoz-Hunt denomina como “transculturación”. Se trata de uno de los diversos procesos que han ocurrido en esta vasta región fronteriza como resultado de las operaciones e interacciones transnacionales a ambos lados de la frontera, dando origen a una nueva población e identidad chicanas (Muñoz-Hunt 4). Puede reconocerse que la literatura ha sido ampliamente utilizada por la comunidad chicana como una forma de denuncia social contra la opresión (Triana 12). Tal y como lo señala Moraga: “It is always a political act when we are named and when we name ourselves. “Chicano/Xicano” emerged in the late 1960 s as a movimiento of Indigenous and mestizo self-reclamation” (Moraga 180-181). Al manifestar que el término "Chicano/Xicano" surgió como un movimiento de reivindicación indígena y mestiza, Moraga destaca cómo la literatura y el acto de autonombrarse tuvieron un profundo carácter político para la comunidad chicana. Así que sus obras literarias fueron parte esencial de esta lucha por la afirmación de la identidad y la denuncia de la opresión histórica.

A través de su autobiografía, Moraga nos cuenta cómo es pertenecer a una comunidad tan marginada, luchar por sus derechos, e igualmente

cómo no son aceptados como verdaderos indígenas en México ni como ciudadanos estadounidenses. Se enfrentan a la discriminación por su falta de dominio del inglés, su cultura diferente, su color de piel y su pertenencia a la clase campesina y obrera (Triana 3). Dicha realidad pone de manifiesto la condición de liminalidad y no pertenencia que ha caracterizado la experiencia chicana, rechazada y excluida tanto en su tierra ancestral como en su actual lugar de residencia, debido a su hibridez racial, lingüística y cultural. Ante esta marginación interseccional, la comunidad chicana ha librado una lucha incansable por el reconocimiento y los derechos fundamentales.

Esta identidad chicana surgida de la reconfiguración fronteriza de 1848 es profundamente híbrida, pues fusiona elementos mexicanos y estadounidenses. Sin embargo, al mismo tiempo pretendía reivindicar las raíces indígenas frente al legado colonial español. Los chicanos o mexicano-americanos son el producto de las primeras fusiones raciales (Anzaldúa 5). Además, los mexicanos indígenas y mestizos siguieron mezclándose con nativos americanos y españoles, ampliando así la diversidad racial y cultural (Arriaga 6). Esta compleja mezcla de influencias dio forma a un sentido de identidad distintivo de la identidad, no limitado a una u otra cultura. Los chicanos adoptaron tradiciones, lengua y expresiones artísticas tanto mexicanas como estadounidenses para forjar su propia voz. Pero también se enfrentaron a prejuicios y exclusión de ambos lados de la frontera debido a su identidad liminal. Esto radicalizó el movimiento chicano en busca de justicia social y derechos civiles. Es por eso, que la conciencia chicana representa una identidad de resistencia que celebra la hibridez cultural, al tiempo que denuncia la opresión sistémica. Su rico legado literario es testimonio de esta lucha por la reivindicación.

Para Moraga, la exploración de la identidad chicana está íntimamente ligada a su desarrollo como autora. La autora relata los primeros momentos como autora, cuando ve su nombre en su libro *Loving in the War Years*. Estaba confundida por lo que había hecho … "Chicana Lesbian." It was 1983 and I had never, in my life, read those two words as the subject of a book. "Lo que nunca pasó por sus labios." What have I done?" (97). Aunque al principio estaba confusa y temerosa, este acto representó una poderosa afirmación de su voz y su experiencia. La

literatura le proporcionó un vehículo para articular facetas de su identidad que habían sido suprimidas y combatir la invisibilización de las mujeres chicanas queer. Así, al reclamar ese espacio como autora chicana y lesbiana, Moraga forma parte de un movimiento más amplio de voces chicanas que utilizan la narración como herramienta política y de autoafirmación. Ya que su obra íntima conecta con las luchas colectivas de su comunidad y, en última instancia, al narrar su propia historia, está contribuyendo a la construcción de la identidad chicana contemporánea.

De acuerdo con Borges, la escritura sobre sexualidad es, en sí mismo, una transgresión: culturalmente, las mujeres no están autorizadas, por la lógica patriarcal, a hablar de sexo; las mujeres son el sexo y, por lo tanto, no se habla, se habla de ellas (Borges 109). Mediante la asunción de la voz narrativa sobre su propia sexualidad, las escritoras desafían siglos de silenciamiento y cosificación por parte de un orden falocéntrico que ha relegado a la mujer al papel de objetos del deseo masculino. El hecho de romper este tabú y apropiarse del discurso sobre el erotismo constituye un acto liberador que reivindica la agencia sexual femenina.

Así pues, la exploración intimista de Moraga sobre su experiencia como chicana y lesbiana en *Loving in the War Years* (1983), puede considerarse un antecedente de su obra posterior en el libro *This Bridge Called My Back*: *Writings by Radical Women of Color* in 1981, un texto que ha sido fundamental en la creación del concepto de interseccionalidad como un enfoque múltiple (Belausteguigoitia 159). Este texto pionero, que Moraga coeditó con Gloria Anzaldúa, articula las identidades entrelazadas de mujeres de color desde una perspectiva interseccional, destacando las voces de las mujeres que se enfrentan a múltiples ejes de opresión, sentando las bases para este concepto.

Del mismo modo, la narración de Moraga sobre su propia intersección de identidades marginalizadas la posicionó como precursora de esta perspectiva crítica. A través de su escritura personal y colectiva, Moraga utiliza la narrativa para explorar la complejidad de la experiencia vivida por mujeres de color. Haciendo visibles estas voces, su trabajo literario y activismo han sido fundamentales para teorizar la interseccionalidad y articular políticas feministas inclusivas.

Por último, Cherríe Moraga narra su vida mostrándonos cómo diversas intersecciones, como su identidad chicana, su género y su

orientación sexual, influyeron en su experiencia de convertirse en autora para denunciar la discriminación y luchar contra el colonialismo, a pesar de tener una madre analfabeta. Lo novedoso del relato de Moraga es que utiliza su propia narrativa autobiográfica para ejemplificar de manera vívida e íntima cómo operan las opresiones interseccionales en la vida cotidiana. A través de sus experiencias personales y familiares, consigue humanizar y hacer palpables los entrecruces del racismo, el sexismo, la heteronormatividad y los legados coloniales que han conformado la experiencia chicana. Su testimonio constituye un poderoso contrapunto a las narrativas hegemónicas al reivindicar voces históricamente silenciadas como la de su madre analfabeta. Con la narración de su viaje hasta convertirse en autora pese a su identidad marginada, Moraga sienta un precedente de cómo la literatura puede ser un vehículo de empoderamiento, memoria colectiva y transformación social desde los márgenes.

Conclusión

Native Country of the Heart de Cherríe Moraga es una poderosa obra autobiográfica que aborda las complejidades de la identidad y la opresión chicanas, que hemos intentado analizar desde una perspectiva interseccional. Moraga reflexiona sobre su experiencia como mujer chicana, lesbiana, en una sociedad patriarcal, explorando su historia personal y familiar, al mismo tiempo que destaca la historia de sufrimiento de las mujeres indígenas, muchas de ellas analfabetas como su madre.

Así pues, la autobiografía de Moraga nos muestra cómo la interseccionalidad desempeña un papel crucial en la experiencia de vida de la autora y cómo estas identidades se entrelazan y se enfrentan a la discriminación y la opresión. Ya que Moraga desafía las narrativas dominantes y desmantela estereotipos al compartir la historia de ella y de su madre, destacando la importancia de la resistencia y la creación de actos de memoria para combatir el silenciamiento impuesto por el neocolonialismo. Entonces, más que un ejercicio autobiográfico personal, la obra de Moraga es una contribución clave al proyecto colectivo de reivindicación cultural y la construcción de una voz chicana propia. El

hecho de descolonizar la mirada y abrazar la complejidad interseccional sienta un precedente de cómo la literatura puede ser un vehículo transformador para el empoderamiento de las comunidades marginadas.

Por ello, a lo largo de sus páginas, Moraga no solo narra su propio viaje de autodescubrimiento como mujer chicana y lesbiana, sino que entrelaza íntimamente este viaje personal con las luchas más amplias de su comunidad. Recuperando la memoria de su madre analfabeta Elvira, Moraga rescata del olvido las historias de toda una generación de mujeres indígenas y mestizas cuyas voces han sido sistemáticamente silenciadas por las fuerzas coloniales y patriarcales. Su mirada revisionista sobre figuras emblemáticas como La Malinche descoloniza las narrativas oficiales, reivindicando su agencia en medio de abrumadoras circunstancias opresivas. Así, esta relectura polisémica encarna la resistencia de las chicanas frente a las narrativas reduccionistas que han intentado cosificarlas y ocultarlas.

Del mismo modo, Moraga utiliza su narrativa literaria para denunciar las estructuras patriarcales y heteronormativas que han marginalizado las experiencias de mujeres racializadas. Mediante la valiente narración de su viaje hacia su lesbianismo en un contexto cultural hostil, hace visible una existencia interseccional que ha sido históricamente invisibilizada. Con ello, la creación de estos "actos de memoria" representa una poderosa estrategia de resistencia frente a las fuerzas del olvido y el silenciamiento neocoloniales. A través de su palabra, Moraga reivindica el derecho de las mujeres chicanas de contar sus propias historias, de existir en toda su multiplicidad de identidades entrelazadas y de forjar un legado que trascienda las limitaciones impuestas por sistemas opresores entrelazados.

En definitiva, *Native Country of the Heart* es un vívido testimonio sobre cómo la interseccionalidad configura profundamente las experiencias de vida. No obstante, también es una celebración de la resiliencia, la agencia y la capacidad humana de reescribir las narrativas desde los márgenes. Es así como de estas encrucijadas de opresiones emana la poderosa voz de Moraga, que emerge como un faro que ilumina nuevos caminos hacia la justicia, la dignidad y la autodeterminación colectiva.

Obras citadas

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza. La Frontera.* San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.

Arriaga, María Isabel. "Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en Borderlands/La Frontera: the New Mestiza, de Gloria Anzaldúa." *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas. Nueva Época,* vol. 10.2, 2013.

Belausteguigoitia, Marisa. "Borderlands/La frontera: El feminismo chicano de Gloria Anzaldúa desde las fronteras geoculturales, disciplinarias y pedagógicas". *Debate Feminista,* vol. 40, 2009, pp. 149-169.

Biana, Hazel T. "Extending bell hooks' feminist theory." *Journal of International Women's Studies*, vol. 21.1, 2020, pp. 13-29.

Borges, Luciana. *O Erotismo como Ruptura na Ficção Brasileira de Autoria Feminina*, Editora Mulheres, 2013.

Campbell, Federico. "Las "Sisters"." *Mujer y literatura mexicana y chicana. El Colegio de Mexico*, vol. 2, 1990, pp. 213-218.

Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *The University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-167.

Goikoetxea, Itziar Gandarias. ""¿Un neologismo a la moda?: Repensar la interseccionalidad." *Revista de Investigaciones*, vol. 8, núm 1, 2017, pp. 73-93.

Grill, Mario. "Guilt, shame, anger and the Chicana experience: Cherríe Moraga's Native Country of the Heart as voice of resistance." *Prose Studies*, vol. 41, núm. 2, 2020, pp. 72-92.

Helber, Silja. "Ni chingadas, ni vendidas, ni traidoras–Las (nuevas) Malinches chicanas." *Interdisciplinary Mexico/México Interdisciplinario*, 2013, pp. 33-52.

Hernández, Amanda D., and Sonia Valencia. "Cherrí Moraga." *Neglected Social Theorists of Color: Deconstructing the Margins*, 2022, pp. 99-110.

Madella, Thayse. *Cartography of Xicana Desire*. 2022. Doctoral Dissertation.

Moraga, Cherríe. *La última generación: Prosa y Poesía*. Horas y Horas, 2008.

Moraga, Cherríe. *Native country of the heart: A memoir*. Farrar, Straus and Giroux, 2019.

Muñoz-Hunt, Toni. "Autoethnography: Preserving the History of the Resilient U.S.-Mexico Border Peoples."*iafor,*The International Academic Forum 2022, pp. 1-6.

Pérez, Emma. *The Decolonial Imaginary: writing Chicanas into history*. India University Press, 1999.

Robbins, Bruce, et al.:"Edward Said's culture and imperialism: A symposium." *Social text*, vol. 40, 1994, pp.1-24.

Skonecka, Anna. "This Land Was Mexican Once/ Was Indian Always/ and Is./ and Will Be Again." El papel de la memoria colectiva en la formación del discurso feminista chicano". *Studia Romanica Posnaniensia*, vol 44, núm 1, 2017, pp. 87-98.

Triana, Sayak Valencia. "El silencio es como el hambre: Cherríe Moraga y el feminismochicano lesbiano transfronterizo." *L'Ordinaire des Amériques*, vol. 229, 2022, pp. 8-22.

Resurgimiento queer: resistencia política y cultural en las representaciones artísticas y literarias latinoamericanas

Waldo N. Díaz
California State University, Sacramento

Introducción:

Entre los siglos veinte y veintiuno, los sujetos de género y sexualidad diversa han estado expuestos a una serie de menosprecios, injurias verbales, maltratos físicos e infinidad de discursos violentos normalizados en nuestras sociedades latinoamericanas. Hasta la fecha, es notable que los sujetos queer y trans que viven en las regiones del Sur Global no transitan libremente por las calles al encontrarse literalmente presos y encadenados con grilletes impuestos sobre ellos por las normas sociales, culturales y legales del pasado y el presente con que cuentan nuestros estados-nación.[1] Por este motivo, estos grupos desfavorecidos y excluidos han encontrado diversas formas de resistencia ante la violencia y la discriminación mediante expresiones artísticas y producciones literarias y culturales originales e innovadoras. La intervención de estas minorías ha logrado avances legislativos en el marco jurídico que reconocen la vida de las personas queer y trans. A pesar de que estos avances legislativos han privilegiado a individuos de la comunidad LGBTQ+ a desenvolverse con mayor igualdad dentro del espectro socioeconómico, aún existe, en la mayor parte de la región, un evidente repudio e inequidad hacia las minorías sexualmente diversas. En términos generales, estas minorías sexuales siguen siendo las herederas de una precarización fomentada por el patriarcado imperante hasta hoy día.

[1] Entiendo el Sur Global como el espacio geográfico y geopolítico que genera sus propias luchas y problemáticas relacionadas con la diversidad sexual. Cuenta con sus propios marcos políticos y jurídicos. Del mismo modo, genera una producción cultural e intelectual particular que aborda los temas y realidades de sus habitantes, los cuales hacen su propia lectura de las colonizaciones discursivas que originan del Norte.

En este estudio analizaré a fondo sobre los orígenes del continuo acoso a lo queer. Comenzaré revisando los aspectos históricos de las diversas luchas feministas que han impulsado la lucha del movimiento queer. Igualmente, haré énfasis en los casos de violencia hacia el queer en Latinoamérica y el origen de su rechazo. Finalmente, abordaré cómo las obras de diferentes artistas mexicanos y latinoamericanos cuestionan críticamente los cambios progresistas de la sociedad. Asimismo, me apoyaré en los conceptos teóricos propuestos por Michel Foucault y Judith Butler, para entender más fácilmente las realidades que afectan a sujetos sexo diversos, así como la forma en que la mayoría de las teorías de la academia del Norte Global descuidan e ignoran las realidades latinoamericanas de los sujetos vulnerables.[2][3][4]Para ello, ejemplificaré mi entendimiento de los conceptos teóricos basándome en distintas producciones literarias y cinematográficas de autores y cineastas latinoamericanos. En este sentido, sostengo que los movimientos sociales requieren de un análisis introspectivo que vislumbre los errores de la sociedad para de ese modo encontrar posibles reflexiones. Así pues, planteo que a partir de un análisis de las representaciones literarias, culturales y artísticas es posible ejemplificar y enfatizar situaciones cotidianas que atentan contra la vida y la libertad de los sujetos queer. En definitiva, propongo entender el análisis como un proceso de autoreflexión que ayude a comprender las actitudes negativas contra las expresiones emergentes del género.

Entonces, con el fin de comprender la base del discurso de odio hacia las comunidades queer, resulta necesario señalar acontecimientos históricos que han propiciado la aparición de estos pronunciamientos de violencia en el ámbito cultural y social. Según explica Foucault, “the ontology of the present involves an analysis of the historical limits that are imposed on us in order to create the space for ‘an experiment with the

[2] De acuerdo con la perspectiva de Judith Butler, el género se concibe como un constructo performativo, lo que implica que las identidades sexuales y de género se configuran a través de un proceso de repetición constante.
[3] Foucault ha reflexionado en torno a la construcción social y sexual del sujeto y los mecanismos de dominación que se manifiestan en las relaciones de poder, estableciendo una correlación entre el proceso de subjetivación y la subyugación.
[4] Entiendo el Norte Global como el espacio geográfico y geopolítico que genera conocimientos desde sus ámbitos académicos y que, en muchas ocasiones, ha impuesto sus modelos ideológicos, particularmente cuando se trata de la identidad gay.

possibility of going beyond them'" (50). Por ello, al comprender mejor las respuestas y las formas de resistencia a la violencia del pasado, es posible seguir creando espacios de resistencia e ir más allá de los límites. Así que, en la medida en que la teoría queer emergió a fines del siglo veinte, las teorías feministas son las que contribuyen a entender la base de muchas problemáticas fomentadas por los sistemas de poder y sus instituciones. Además, desde la época colonial, los países latinoamericanos impusieron la santificación de la figura femenina, asociándola a la castidad de la Virgen. Por lo tanto, el elemento de la pureza resulta ser uno de los más representados en las imágenes católicas, lo que ha permitido fabricar una moral de sumisión y cuidado por parte de las mujeres. Evidentemente, estos casos no pertenecen únicamente a América Latina y por ello analizo *Strange Way of Life* (2023) de Pedro Almodóvar. Durante los últimos siglos, el patriarcado y sus bases institucionales se han encargado de aterrorizar y normalizar la violencia contra lo femenino y las mujeres. Es por eso que se representa como el "Otro" o lo que es diferente a la masculinidad hegemónica. Así, las mujeres se han comportado dóciles, recatadas, sobre todo, sumisas ante el poder masculino y sus instituciones y, con esta manipulación de los aspectos culturales, los sistemas han conseguido oprimir a las mujeres. En este sentido, sostengo que la intervención del arte e interpretación de obras artísticas permite desarticular la manera en que operan los discursos de la violencia. De modo que, las obras analizadas a lo largo de este ensayo pretenden mostrar y desvelar la violencia hacia el género femenino y lo queer.

Entendiendo la opresión queer a través del teatro, cine y poesía mexicanas.

Para comenzar, la obra *El eterno femenino* (1973) de Rosario Castellanos es una representación teatral del movimiento feminista de los años setenta en México. Al final de su obra, Castellanos menciona: "Y yo agradecería que el equipo entero de trabajo no olvidara la frase de Cortázar que bien podía haberme servido de epígrafe y que afirma que la risa ha cavado siempre más túneles que lágrimas" (10). Esta frase de Cortázar utilizada por Castellanos responde al propósito de Foucault de subrayar que cavando túneles se pueden encontrar posibles soluciones y

avances de progreso e incluso se puede encontrar el camino hacia este progreso con humor. En efecto, la risa es algo que compartimos como seres humanos y cuando se hace explícita nos permite encontrar en ella la claridad de conceptos que en muchas ocasiones no logramos comprender. A lo largo de su obra, Castellanos ilustra las batallas del feminismo en contra de ideologías patriarcales. Por ejemplo, los personajes que desarrollan el performance teatral en El *eterno femenino* escenifican un microcosmos de la sociedad machista mexicana de esa época. Asimismo, todos los personajes tienen un trasfondo histórico, dado que encarnan figuras míticas como la Malinche, Sor Juana, La Adelita y Carlota. Lo que ha permitido establecer una conexión histórica con la historia de México en la figura de su protagonista Lupita. De acuerdo con el director Raúl Ortiz, su crítica social expone los errores de la sociedad machista mexicana, destacando como: "todos los personajes masculinos manipulan idénticas artimañas para medrar en el sistema armónico del bienestar consuetudinario que se ha instalado en un ambiente que hemos de modificar para hacernos merecedores de un mundo mejor, más sano y honesto" (8). De modo que, con la ejemplificación de las acciones de los personajes machistas tanto el lector como el espectador tienen la oportunidad de explorar en retrospectiva los conflictos sociales a causa de la opresión, permitiendo reflexionar sobre los errores del pasado y así tratar de mejorar la sociedad en la que vivimos.

La historia del *El eterno femenino* se desarrolla en el interior de un salón de belleza en la Ciudad de México. La protagonista se encuentra con un agente de ventas que llega con un nuevo aparato que permite a las clientas soñar mientras les realizan el peinado y la coloración. En el transcurso de las escenas, la protagonista se traslada a diferentes mundos y acontecimientos en los que se manifiestan aspectos de la opresión hacia la mujer entre un mundo de realidad y fantasía. En el segundo acto de la obra, Lupita hace un viaje en sus sueños a una feria donde conoce a un merolico que le habla de la mujer que se convirtió en serpiente por ser desobediente. Tras ver que se trata solo de Lupita, el merolico desaparece y aparecen los personajes de Adán y Eva. A partir de ese momento, Adán y Eva entablan un diálogo intelectual y humorístico en el que Adán intenta recordarle que Eva ha sido creada a su imagen y semejanza. Asimismo, le recuerda que Dios le ha dado la capacidad de catalogar todo lo existente y,

por tanto, de establecer las normas sociales que fijan las instituciones. En varias ocasiones le repite a Eva que debe recordar tanto su nombre como su condición de mujer. Por el contrario, Eva se queja con Adán de la vida ociosa y sin perspectivas de progreso en la que se halla inmersa. En el desenlace, al haber mordido ya Eva la manzana, le recuerda a Adán que la historia no ha hecho más que empezar, simbolizando que la desobediencia ante las instituciones de poder es la que moldea a la mujer como una representación de la docilidad o la rebeldía. En su discurso, Eva está convencida de que su nombre terminará siendo recordado por la historia, pero no reconocido por su verdadera esencia humana: "Bien ése es el seudónimo con el que voy a pasar a la historia. Pero mi nombre verdadero, con el que yo me llamo, ése no se lo diré a nadie" (56). Con este comentario, Eva subraya y advierte que quienes basan su conocimiento en las normas instituidas del patriarcado solo conocerán un reflejo, un concepto elaborado por el propio hombre, transformado, pero nunca de su propia autoría, así que su esencia o su nombre nunca serán mencionados ni conocidos. A este respecto, Foucault lo teoriza de la siguiente manera:

> Disciplinary practices subject bodily activities to a process of constant surveillance and examination that enables a continuous and pervasive control of individual conduct. The aim of these practices is to simultaneously optimize the body's capacities, skills and productivity and to foster its usefulness and docility: 'What was then being formed was a policy of coercions that act on the body, a calculated manipulation of its elements, its gestures, its behavior. (138-9)

Es decir, Eva reconoce que debe de vivir bajo las normas masculinas y preservar su docilidad como parte de su comportamiento, no obstante, manifiesta su condición feminista al dictar la vigilancia constante del patriarcado y vislumbrar sus consecuencias como una mujer desprovista de identidad propia. Por ello, obras como la de Castellanos abren camino a futuros movimientos que muestran el lado oscuro de las sociedades latinoamericanas, dejando ver sus errores plasmados en producciones y representaciones artísticas y teatrales.

Asimismo, en el filme *Perfume de Violetas* (2001) creado en la década de los noventa y dirigido por Maryse Sistach, muestra cómo las diferencias biológicas impuestas en las sociedades latinoamericanas hasta el día de hoy siguen siendo formas de control. Los acontecimientos protagonizados

por los protagonistas de esta representación cinematográfica, Jessica y Miriam, nos permiten comprender cómo el concepto de masculinidad sigue imperando dentro de la cultura mexicana. En la trama se expone el concepto de la violación y menstruación, su crítica social y su explotación por parte de las instituciones de poder. Lo que se narra en el filme es que Jessica es violada y prostituida por su hermanastro. Es durante las clases de educación física cuando sus compañeros se dan cuenta de la sangre en su uniforme causada por la violación. En ese momento, la prenda femenina se convierte en el foco de atención, dejando al descubierto a las instituciones sociales. A lo largo de la trama, el acto de violación se confunde como la menstruación. Durante el curso escolar, Jessica es criticada por sus compañeros que la llaman marimacha, e igualmente las directoras la acosan diciéndole que una mujer debe ser más prudente y comportarse adecuadamente. Por eso, como castigo, la directora la obliga a escribir en su cuaderno repetidas veces: "Cada 28 días debo prevenir mi menstruación" (35:40). Finalmente, la madre de Miriam encuentra la prenda femenina y califica esta acción de sucia e irrespetuosa. Así pues, se ejemplifica la fisiología de la mujer como instrumento para mantener la idea de lo masculino como una prioridad frente a las mujeres. En palabras de Aurelia Armstrong, catedrática de la Universidad de Queensland, Australia:

> A notion of the body is central to the feminist analysis of the oppression of women because biological differences between the sexes are the foundation that has served to ground and legitimize gender inequality. First women are judged inferior with reference to norms and ideas based on men's physical capacities, and secondly biological functions are collapsed into social characteristics. (8)

En *Perfume de Violetas* se reflejan estos ejemplos al exponer la menstruación como algo biológico que hace inferior a la mujer y que permite una violación contra Jessica. En este sentido, es importante notar cómo estas diferencias biológicas permiten mostrar en qué forma los hombres se aprovechan de ellas con fines de control y corrupción de poder.

Por lo tanto, si se hace énfasis en los conceptos feministas, se entiende la interpretación de Foucault sobre cómo las fuentes de poder y sus instituciones son responsables de entender y manipular como inferior aquello que no refleja con lo masculino. Por lo que, se establecen

diferencias biológicas que condicionan el comportamiento de los hombres y, en consecuencia, lo que es apropiado para las mujeres. Es decir, todo lo que no muestre un aspecto de masculinidad es considerado como inferior e incluso se repudia. Por ello, ante la falta de una narrativa queer y, en muchos casos, ante el acoso constante de la sociedad y por parte de las instituciones, no ha sido posible crear producciones queer directamente representativas. Así pues, las teorías feministas resultan emblemáticas y pioneras con respecto a las teorías queer, puesto que se establecen por sí mismas como representaciones de muchos de los conflictos sociales y políticos de los siglos veinte y veintiuno.

También, el trato inhumano y discriminatorio que experimentan las personas queer en la vida cotidiana en Latinoamérica exige acciones de resistencia por parte de estas minorías sexuales. Este trato se hace visible en las calles con insultos y violencia, y resulta evidente tanto en los lugares de trabajo como en las instituciones sociales, al igual que en las relaciones sentimentales. Según los resultados del estudio Public Opinion of Transgender Rights, realizado por UCLA, a pesar de la aceptación social de lo queer, en América Latina se siguen registrando cifras de violencia de forma ininterrumpida. Solo por detrás de Brasil, México es el país con mayor número de homicidios de personas del colectivo transgénero (2). De acuerdo con Foucault, los actos de sodomía se habían convertido en el acto de la aberración y es a partir del siglo diecinueve que los homosexuales se convierten en una nueva especie (43). Según Callis, en su artículo "Playing with Butler and Foucault: Bisexuality and Queer Theory", "The homosexual or other-labeled "pervert" becomes seen as naturally occurring type of person who is different form (and interior to) the unmarked nondeviant in a host of ways that culminates in same-sex sexuality" (222). A su entender, el comportamiento homosexual ya no se considera una aberración o perversión frente a la norma de las relaciones sexuales. Sin embargo, Callis afirma que, al igual que las mujeres, el homosexual se convierte en un nuevo grupo distinto e inferior. De modo que, a diferencia de la menstruación, el uso de la sodomía se sigue utilizando como instrumento para seguir oprimiendo lo que va en contra de las normas sociales.

En las últimas décadas, el movimiento LGBTQ+ en Latinoamérica, particularmente en México, ha experimentado una importante

transformación. Es decir, los movimientos filosóficos, sociales y artísticos han establecido una mejor comprensión de esta transformación, creando la necesidad de identificarlos como iguales dentro de una sociedad en la que lo queer había sido considerado como un ser abstracto e incorporable dentro de la sociedad. Además, la protección legislativa ha permitido garantizar derechos como el matrimonio igualitario entre personas del mismo sexo, así como la protección contra actos de violencia e inseguridad. Ahora bien, es preciso cuestionar por qué en México y otros países latinoamericanos las comunidades queer siguen siendo presas de actos criminales. De hecho, en América Latina la identidad homosexual se considera aún una aberración para aquellos sujetos que siguen las normas sociales e institucionales. Con frecuencia, incluso la identidad homosexual se representa en la cultura popular y en el folclore de manera estereotipada y errónea. Todavía existen chistes, coloquialismos, albures y elementos presentes en la cultura que vulneran la integridad del individuo queer. De acuerdo con Foucault, "The homosexual was pathologized as a perverse or deviant type, a case of arrested development, a suitable case for treatment, in short as an aberration from a heterosexual norm. As such, he was subject to the disciplining, marginalizing and subordinating effects of social control" (20). Es decir, el homosexual, al ser considerado como un ser extraño que necesita ser reeducado o que supone un peligro para las normas heterosexuales, constituye un sujeto que la sociedad controla. Así, como consecuencia derivada de esta lógica discriminatoria, el homosexual sigue siendo oprimido de diferentes formas en toda la sociedad mexicana, ya sea en un barrio de Iztapalapa o en la puerta de entrada de una casa del Pedregal.

Por lo tanto, este tipo de medidas de control social han sido utilizadas también por la iglesia católica desde hace muchos años y se reflejan en el acto de confesión instituido desde una edad muy temprana. Esta gran influencia del catolicismo ha permitido que este tipo de prácticas sea una de las barreras a las que el sujeto queer debe enfrentarse en su vida cotidiana, afectando también su derecho a la vida. En particular, la confesión es una herramienta que la religión católica ha promovido en las sociedades latinoamericanas y que ha funcionado como mecanismo de control y poder. A este respecto, Foucault plantea sobre el estado de la confesión que: "Western Societies have established the confession as one

of the main rituals we rely on for the production of truth. The confession of sexual perversion, the analysis and labeling of this confession by a professional, turns "sex into discourse" (223). Entonces, la confesión ha sido utilizada como herramienta de control sobre el homosexual por la sociedad mexicana desde la época colonial, especialmente por la iglesia católica. De modo que, el hecho de confesar a un confesor las verdades de su vida sexual implica categorizar al sujeto en un tipo de pervertido que peca directamente ante las leyes de Dios y se somete a la misma sociedad que lo controla. Por eso, el concepto de Foucault permite entender la manera en que muchos homosexuales viven bajo los muros del silencio.

Por ejemplo, en su poesía, Carlos Pellicer refleja la confesión profesional del delirio y de los actos de control creados por las instituciones religiosas anteriormente comentadas. Pellicer se creó en el seno de una familia católica conservadora y ocupó numerosos cargos políticos que restringían las fuertes normas institucionales. Mantuvo siempre en secreto su vida homosexual hasta que se descubrió que intercambiaba cartas con quien fue su amante, Germán Pardo García. En gran medida, su obra poética muestra una confesión interna de sus mayores deseos homoeróticos y sueños pasionales. En los versos del poema, "Mi corazón está viejo y herido":

> Anímate alma, llora, ¡olvida
>
> y mata el pensamiento que sofoca
>
> hasta la asfixia tu dorada vida.
>
> ¡Eres cristiana y no naciste loca!
>
> ¡Confía en el Señor y resignada
>
> vencerás de la carne que te toca! (2)

En sus versos, Pellicer comprende que las mismas instituciones que propiciaron su educación, son las mismas que esclavizan sus sentimientos y fulminan su corazón, acabando así por autoflagelarse por no aceptarse asimismo como homosexual. A pesar de esta autoflagelación, Pellicer no oculta el erotismo que se manifiesta en sus versos, ya que están inspirados en un sentimiento puro, humano y sincero. El temor que manifiesta es uno

de los diversos ejemplos por los que muchos hombres y mujeres viven su vida ocultando sus sentimientos más íntimos debido a la norma social que los atormenta. Es muy evidente en su poesía erótica que el amor se oculta, de tal forma que, analizándolo como un sentimiento íntimo, el erotismo de su poesía resulta revelador de una belleza que no distingue sexo ni raza.

La belleza íntima queda reflejada en los siguientes versos de Pellicer en su obra "En una de estas tardes":

> Estamos tan presentes,
>
> que el pasado no cuenta sin ser visto.
>
> No somos lo escondido;
>
> en el torrente de la vida estamos.
>
> Tu cuerpo es lo desnudo que hay en mí
>
> toda el agua que va rumbo a tus cántaros.
>
> Tu nombre, tu alegría…
>
> Nadie lo sabe;
>
> ni tú misma a solas. (3)

Según Carlos Monsiváis en la obra de Pellicer:

> la discreción sobre la orientación sexual es obligada y las alusiones a la heterodoxia amorosa son escasas. Pellicer, muy libre en su conducta, incapaz de fingimientos, se niega a la amargura y el desencanto, y en lugar de la frustración elige la felicidad del amor posible al que legitima, por encima de las convenciones de la época, el acuerdo entre dos personas. (15)

El comentario de Monsiváis subraya cómo la opresión de los años permite a Pellicer, quizás no libremente, expresar su realidad y sus internos deseos íntimos, que, aunque fueran honestos, se considerarían los de un enfermo social y es por ello que nadie conoce el nombre de su amante.

Estéticas trans y la desidentificación de lo masculino

En términos generales, es necesario la aplicación de nuevas leyes que protejan a los ciudadanos queer y les permita vivir una vida en igualdad, así como practicar los mismos derechos constitucionales y la misma plenitud física y espiritual que cualquier individuo experimenta durante el transcurso de su vida. Por ejemplo, uno de esos derechos es el del matrimonio igualitario que supone un desafío para los principios religiosos e institucionales. De hecho, a pesar de que en México se ha legalizado el matrimonio entre personas del mismo sexo, todavía hay otros países latinoamericanos que no están protegidos por este derecho. Según lo explica Martha Nussbaum en *A right to Marry:* "The politics of humanity asks us to stop viewing same-sex marriage as a source of taint or defilement to traditional marriage, but instead, to understand the human purposes of those who seek single sex marriage" (696). Tal afirmación nos permite entender que no solo la legitimación del matrimonio entre parejas del mismo sexo es lo que requiere atención, sino recalcar que es necesario entender la sociedad en el sentido de que lo que busca el individuo queer es manifestar las condiciones humanas que existen dentro de la institución social. Así pues, en el filme *Una mujer fantástica* se revela la importancia del matrimonio con respecto a la vida de las personas queer. En la época en que se filmó la película, el matrimonio entre parejas del mismo sexo aún no era legal en Chile, sino hasta 2022. Como consecuencia, se muestra cómo la protagonista, Marina, tras la muerte de su pareja Orlando, es despojada de la casa y bienes del fallecido. Así que, al no estar protegida bajo ningún tipo de legislación, los familiares de Orlando deciden violentarla física y psicológicamente. Entre estos malos tratos figura el no permitirle acudir al velorio y entierro de su pareja, además de ser golpeada y ridiculizada. De esta manera, la película muestra cómo la ausencia de toda protección legitima los actos de violencia que la sociedad normativa comete sin castigo alguno. En efecto, la película consigue mostrar eficazmente la conducta social de los familiares de Orlando y al mismo tiempo también el comportamiento de la sociedad chilena.

Además de que a través del arte y la literatura se pueden manifestar conceptos filosóficos que le permiten al público relacionarlos con el mundo que le rodea. En el arte también se presenta un elemento de la belleza por el que el individuo establece una relación con el objeto. Judith

Butler afirma a este respecto que: "the repeated stylization of the body, a set of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regular frame that congeals over time to produce the experience the substance, or a natural sort of being" (43). Así pues, Judith Butler, en su trabajo sobre la teoría performativa, hace posible comprender cómo, a lo largo de los años, la belleza ha sido manipulada por las sociedades y, lo que es aún más importante, subraya que la belleza en general no está definida por el género. Así que, aquello que se entiende como belleza física o de género obedece más a la lógica social generada por la reproducción para crear una esencia del ser y su existencia. Asimismo, Butler explica que hay tres claves en esta función performativa. En primer lugar, está el acto, o la forma en que se elabora algo a través de la forma de hablar de una cultura, en segundo lugar, el estilo y en tercero la repetición que concluye en convertir estas ideas en normas o conceptos de belleza en una sociedad. Precisamente, la estilización del cuerpo femenino ha sido instrumentalizada en las sociedades latinoamericanas, siendo en realidad la misma la que genera la mencionada aberración y violencia hacia los cuerpos trans.

En este contexto, es importante tener en cuenta la explicación de Judith Butler sobre los aspectos filosóficos de la función performativa para poder comprender las intervenciones artísticas de lo queer. Según la explicación de Kovach: "the beautiful is not physical fact; it does not belong to things. When the beautiful is not a physical fact, it cannot be so far off to assume that conception of gender is not either" (52). Por lo tanto, la belleza va más allá de lo físico, lo que permite suponer que no se puede generalizar con conceptos de género. Así pues, el artista, al comprender este aspecto, puede expresarse libremente sin restricciones para explorar nuevas formas de comprensión y manifestaciones artísticas que muestren la belleza, haciendo posible la relación del ser humano con el arte.

De modo que, igualmente el filme *Una mujer fantástica* ilustra la teoría performativa de Butler representada por su protagonista Marina. Durante una de las últimas escenas del filme, se encuentra una llave que encierra un gran secreto. Sin embargo, Marina no sabe dónde se encuentra el compartimiento ni qué hay en su interior. Para averiguarlo, la protagonista acude a un sauna y baño de vapor situado en Santiago. Es en ese momento cuando el personaje trans se transforma en hombre, se pone

una toalla y recorre el establecimiento del mundo masculino. A medida que transcurre la escena se va llenando de una estética donde los colores contrastan con el vapor para mostrar un mundo que no parece real ni visible, mientras la música contribuye a acrecentar la sensación de misterio y silencio. No obstante, cuando la protagonista encuentra el compartimento para abrirlo y descubrir que se encuentra dentro, se lleva la sorpresa de que este no guarda absolutamente nada. Esta escena es fantástica no solo en el aspecto cinematográfico que supera todas las expectativas de la crítica, sino también porque destaca la esencia de la libertad del individuo al experimentar su propio género y descubrir que en realidad no existe. Según explica Butler:

> If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural significations, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured, there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. (180)

Es decir, el baño de vapor representa el concepto de performatividad que expone Butler y que requiere una indignación del individuo con respecto a los conceptos culturales de género creados por la sociedad. De esta manera, Marina consigue con total libertad reconocer que más allá de la construcción del género subyace la esencia del ser.

Por consiguiente, el arte queer plantea una perspectiva que no se circunscribe a unas características concretas y que permite hablar de elementos universales que nos unen como individuos. Al principio de *Una mujer fantástica* aparecen las cataratas del Iguazú como una representación de la fuerza. Con ello, el director consigue que, a través de la fuerza de la naturaleza, el espectador experimente un sentimiento independiente de las creaciones sociales. Es decir, el amor que mantienen Marina y Orlando es un amor que resuena con la fuerza de la naturaleza, lo único que lo interrumpe es la muerte. Por ello, luego de la muerte de Orlando, los familiares de este deciden despojarla de todas sus posesiones, al igual que no le permiten asistir al funeral de su amado. Así, Marina se enfrenta a una batalla continua para mostrar su lucha constante por mostrar su esencia como mujer trans, pero al mismo tiempo como sujeto queer. Entre las escenas más significativas, que son breves, pero impactantes por su valor existencial y de relación humana, destaca una en

la que Marina camina por la acera y, de repente, un torrente de viento se enfrenta a ella y comienza a empujarla hacia atrás; no obstante, a pesar de su fuerza, Marina prosigue avanzando. Así pues, en esta escena se ejemplifica el sentimiento de lucha y resistencia queer ante lo que resulta injusto y aquello que divide a las personas.

Asimismo, en la película *Extraña forma de vida*, dirigida por Pedro Almodóvar, los planteamientos expuestos por Butler adquieren relevancia. El ingenio de Almodóvar le permite recurrir a través de la música a diferentes aspectos cinematográficos para reforzar los planteamientos de la teórica. En los primeros planos de la película, el director nos presenta un mundo del Oeste, caracterizado por la masculinización y la valentía de los cowboys y los forasteros. Conforme empieza la película, se oye una hermosa voz de contratenor que no logra distinguirse entre lo masculino y lo femenino; sin embargo, la voz es tan bella que consigue que el espectador quedé hipnotizado por su belleza musical. Por un lado, el espectador reconoce que el arte no guarda ninguna identidad de género y, por otro, provoca una gran confusión en el público. Así que, cuando se presenta a Silva, interpretado por Pedro Pascal, la indumentaria se contrasta con colores pastel, haciendo que automáticamente el público se identifique que con la esencia queer. A lo largo de la trama, Silva y Jake, son dos amantes que, a pesar del paso del tiempo se reencuentran por el supuesto crimen cometido por su hijo contra una mujer. Finalmente, Silva acaba disparándole a su propio amante para salvarle la vida a su hijo. Este conocimiento enfatiza cómo un padre también puede mostrar un aspecto maternal que no es necesariamente específico según el género. Además, el filme ilustra cómo dos hombres pueden vivir juntos a pesar de sus convicciones sobre lo masculino y lo femenino para ayudarse mutuamente como cualquier otra pareja. En una de las escenas, Silva le dice a Jake: “Years ago, you asked me: what two men could do living together on a ranch. They can look after one another” (26:42). Así, Almodóvar en esta escena muestra la manera de romper los esquemas sociológicos que rigen las normas institucionales y al mismo tiempo vislumbrar la belleza de lo humano que consiste en apoyarse mutuamente entre quienes se aman.

En este mismo sentido, la poesía de la activista mexicana Lía García, conocida como la novia sirena, presenta la particularidad de atravesar los

sentimientos a través de lo que ella denomina la pedagogía de la ternura. En su entrevista con la revista *Sentiido*, García se presenta a sí misma: "Yo soy Lía García, la novia sirena, en compañía del agua, lo que fluye, lo que no tiene estructura, lo profundo, lo intenso, Yemayá, Ochún, feminidades divinas … Olokun, misterio … " (García 00:06-00:19). La poeta comenta en su entrevista sobre su aclamada poesía: "Hemos de hablar algún día", "Las hijas de la ternura" (García 00:41-00:45). Por lo tanto, su propuesta poética es utilizar el aspecto de la ternura para comunicar desobediencia, revolución e incomodidad y con ello crear otras posibilidades en la conciencia de sus lectores. En su poesía se observa esa intención cuyo propósito es llevar al lector hacia un horizonte de recepción donde encuentre un punto de conexión humana. La autora se expresa con sus versos al respecto:

> Soy todos y cada uno de los nudos que habitan mi garganta
>
> y no tengo miedo, porque, así como se aprende a tejer, también se aprende a en-redar.
>
> Hoy puedo des/atar un mar de ternura en cada gota de sal.
>
> Lloremos, llora, llorarán, lloro, y vuelvo a llorar mucho ante la TERNURA, porque
>
> invoco la caída del cielo con mi lamento nocturno ¿lo escuchas en tus latidos?
>
> ¿A qué mares te ha llevado mi canto? (García, "Solo tengo poesía al alcance")

Según la autora, su voz es única y universal cuando teje con sus versos, es decir, la autora fabrica nuevas maneras de utilizar el amor y la ternura para poder borrar el miedo a través de las lágrimas y el llanto del corazón humano. Para la autora, la belleza que se alberga en su interior supera a cualquier belleza exterior y es por ello que sus versos no siguen una estructura. De esta manera, su mensaje como activista es el de crear un espacio de compresión en un mundo de violencia y odio.

En conclusión, la relación de las propuestas planteadas ayuda a comprender mejor la resistencia queer a través de las artes y las representaciones artísticas. Así pues, es posible que la intención de muchas producciones artísticas y literarias logre traspasar las barreras impuestas por la sociedad. En este sentido, es inevitablemente comprobar que los derechos del queer han evolucionado de tal manera que su

presencia sea notable dentro de los ámbitos sociales en los países latinoamericanos. No obstante, actualmente se ha logrado derribar muros construidos por instituciones políticas y religiosas, liberando así a individuos de manifestaciones de repudio. Así que, es de suma importancia hacer un análisis profundo sobre las causas que originan estos conflictos sociales, ya que la violencia y la aceptación social con respecto a lo queer provienen del repudio hacia la mujer a lo largo de los siglos. Sin embargo, las manifestaciones artísticas, como la poesía y el cine, contribuyen a reflexionar sobre la igualdad que debe existir en las sociedades actuales. Por último, existe una frase en Latinoamérica que dice: "Hacer de tripas corazón", lo que en inglés se traduciría como: "To bite the bullet". Considero que en nuestras sociedades es necesario alzar la voz contra lo que sabemos que es opresivo y lo que mantiene a las minorías sexuales al margen de lo considerado con normal.

Obras citadas

Almodóvar, Pedro, director. *Strange Way of Life.* El Deseo, 2023.

Armstrong, Aurelia. "Michael Foucault: Feminism." *Internet Encyclopedia of Philosophy*, University of Queensland, iep.utm.edu/foucfem/#H1. Accessed 1 Sept. 2024.

Callis, April S. "Playing with Butler and Foucault: Bisexuality and Queer Theory.", *Journal of Bisexuality*, 9:3-4, 2009, pp. 213-233, DOI: 10.1080/15299710903316513.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino 1973.* Fondo de cultura económica. Primera edición electrónica, 2012 México D.F. México.

Gallardo, Gabriel. "Los poemas de amor de Carlos Pellicer que debes conocer." *Cultura Colectiva*, 18 Mar. 2023, culturacolectiva.com/arte/letras/carlos-pellicer-poemas-de-amor-y-desamor/.

García, Lía. Interview by Sentiido. *La poesía es resistencia.* Sentiido, 22 Mar 2023, https://sentiido.com/lia-garcia-la-poesia-es-resistencia/.

Hannah Niemann, and Erin Guydish Bucholz. "(PDF) Gender and Beauty Presentation in Art: An Analysis of Gender Queer Self-Portraiture through the Lens of Judith Butler's Theory of Performativity and Aesthetic Subjectivism." *Journal of Student Research*, The Grier School, 2022, www.researchgate.net/publication/369225469_Gender_and_Beauty_Presentation_in_Art_An_analysis_of_gender_queer_selfportraiture_through_the_lens_of_Judith_Butler's_Theory_of_Performativity_and_Aesthetic_Subjectavism.

Lelio Sebastián, director. *Una mujer fantástica*, Fabula, 2017.

Molina Olmos, Metzly. La ternura radical de una sirena trans. Corriente Alterna. Cultura UNAM. 8 de agosto, 2020.

Nussbaum, Martha. "A right to Marry?." *California Law Review*, Vol. 98, No. 3, June 2010, pp. 667-696. https://www.jstor.org/stable/27896689

Spargo, Tamsin. "Foucault and Queer Theory-Tamsin Spargo." *Post Modern Ecounter*, Icon Books USA, 1 Jan. 1999, monoskop.org/images/b/bb/Spargo_Tamsin_Foucault_and_Queer_theory_2000.pdf.

Sistach Peret, Marisa, director. *Perfume de Violetas*. Nadie te escucha, 2001.

Winston Luhur, Ignacio Lozano-Verduzco, Ari Shaw. *Public Opinion of Transgender rights in Mexico.* School of Law Williams Institute. Research that matters, UCLA. December 2020.

Differences in Phonation of Lesbian Spanish Speakers

Jesús Duarte
University of California, Los Angeles

1. Introduction

It is well-studied that listeners can distinguish between normative male and female voices with almost perfect accuracy due to changes in speech caused by physiological differences (e.g. vocal fold length) based on "biological sex," which alters pitch and production more generally (Jacobs et al., 2000). A unique phenomenon takes place, however, when trying to distinguish between the voices of queer and non-queer speakers perceived to be of the same gender. It has been discovered that listeners can accurately distinguish between these voices with high enough accuracy to discard the possibility of it being caused by chance (Kachel, et al. 2018; Mack 2010, Smyth, et al. 2003). This leads to the theory that acoustic differences exist that influence queer speech perception, even when physiological differences are not presumed to be the determining factor. Most stereotypes associated with queer speech often cite pitch as the main factor in its perception, making it a focus in acoustic research (Kachel, et al. 2018; Barron-Lutzross 2018; Zimman 2017; Smyth, Jacobs, Rogers 2003; Smyth & Rogers 2008). Aside from pitch, production of sibilants (Kachel, et al. 2018; Zimman 2017; Smyth & Rogers 2008), vowel production (Smyth & Rogers 2008, Esposito 2020; Mack 2010; Crisoto, et al. 2015), Voice Onset Time (VOT) (Kachel, et al. 2018; Pahis 2017; Smyth & Rogers 2008), and length of word segments (Esposito, 2020) have also been correlated with this phenomenon. While the production and perception of queer speech has been studied at length, most extant data comes from English, limiting our knowledge of queer speech production and perception in other languages.

2. Literature Review

2.1 Theory 1: Reflection of Identity

The first of two approaches that have been seen in previous research, as first stated by Fabiana Piccolo (2008), considers queer speech as a reflection of identity. Under this theory, sexualities have a unique set of phonetic features characteristic of that specific group, making speakers passive enactors of their sexuality. Following this approach, researchers like Gaudio (1994), Weaksler (2001), Munson (2004), and more recently Barron-Lutzross (2015, 2018) and Pahis (2017), to name a few, have attempted to acoustically analyze speech recordings of self-reported gay or lesbian speakers to extrapolate patterns linking their sexuality to their speech. This approach allows researchers to take into consideration the pre-existing stereotypes associated with each sexuality and investigate those ideas further. A main example of this is the common stereotype that gay men speak in a manner similar to that of women, while lesbian women are considered to sound more similar to men, especially in terms of pitch. This popularized stereotype resulted in numerous papers studying pitch differences between queer and non-queer speakers, more specifically lesbian speech (Camp, 2009; Waksler, 2001; Cuddy, 2019; Van Borsel, et al., 2013) and gay speech (Katchel, et al., 2018; Gaudio, 1994; Rendall, et al., 2007).

Previous literature has also shown that listeners have the ability to accurately point out phonetic features and distinguish between the voices of queer and non-queer speakers, even when no visual cues were presented, with high enough accuracy to discard the possibility of it being caused by chance for both gay and lesbian speakers (Kachel, et al. 2018; Mack 2010, Smyth, et al. 2003). Research on this specific phenomenon has shown that it is easier to distinguish between the voices of homosexual and heterosexual male speakers compared to homosexual and heterosexual female speakers. Despite this challenge, however, research on both genders has shown great results and evidence to further support this theory.

While no concrete results have been concluded under this theory, extant data has proved the existence of acoustic cues related to each group

and patterns have been observed numerous times (see sections 2.3 and 2.4 for a thorough explanation of these patterns). For example, production of sibilants, vowel formants, as well as fundamental frequencies of vowels have so far been linked with "gay speech" (Pahis, 2017) On the other hand, pitch, pitch range, vowel formants, and creakiness have been linked with "lesbian speech." (Barron-Lutzross, 2018).

2.2 Theory 2: Performativity and Perceived Sexuality

The second approach that has been used while investigating queer speech states that speakers are social actors of their identity, and identity is not directly linked to a set group of phonetic features. In other words, queer speech is a reflection of society and its surroundings and is constantly being affected resulting in ever changing speech patterns. Supporters of this theory often use the idea of "performativity" introduced by Judith Butler (1990). Deborah Cameron (1997) explains this idea as, "Feminine" and "masculine'" are not what we are, nor traits we HAVE, but effects we produce by way of particular things we DO. This is further supported by Jennifer Coates (1986), in which she states that "in becoming linguistically competent, the child learns to be a fully fledged male or female member of the speech community; conversely, when children adopt linguistic behavior considered appropriate to their sex, they perpetuate the social order which creates gender distinctions." Following these principles, this theory considers queer speech as being a form of free variation, in which different phonetic features do not pertain to specific groups but rather are used interchangeably between them.

While this theory is supported for multiple reasons, the main argument in favor of this approach is that it accounts for speakers who may not fit the stereotypes associated with queer speech. For example, there are gay men who do not "sound gay" or lesbian women who do not "sound lesbian," similarly one may find heterosexual men and women who may have acoustic features associated with queer speech. This challenges the first theory by going against the belief that a set group of phonetic features exist for each sexuality. The first theory also cites pitch as a clear example of how queer speakers have a unique set of phonetic features, however Rudolf P. Gaudio (1994) provides some evidence against this

theory by stating that "Following the general practice in sociolinguistics of treating the categories "female" and "male" as both given and unitary, references to gender differences in intonation typically describe "feminine"-sounding speech in men and "masculine"-sounding speech in women as code-switching behavior between essentially "male" and "female" intonational styles." Once again arguing that queer speech is not characterized by specific acoustic cues, but is rather a style of speech that is altered by speakers in their own ways giving them the the freedom to choose what to sound like or how to interpret their own identities.

Proponents of this theory include Smyth et al. (2003), and more recently Mack (2010) and Kachel et al. (2018), to name a few. Some of the experimental procedures utilized to test this approach focus on listeners' perception of speech rather than the acoustics of audio from self-reported gay or lesbian speakers. This method solves the previously discussed issue where acoustic features may not be directly correlated to sexuality but rather used by groups interchangeably. As seen in Smyth et al. (2003), data was grouped by listeners' judgment of the voice stimuli presented and whether or not they sounded "gay" allowing participants to judge both straight and gay voices equally. Similar methodologies were also seen in Mack (2010) in which 23 participants rated the voices of 20 men on a scale of 1 to 5 ranging from "very gay" to "straight", and Katchel et al. (2018) in which 51 voices (25 gay and 26 straight) were categorizes as gay or straight by 74 listeners.

2.3 Characteristics of Lesbian Speech

2.3.1 Overall Production

Unlike previous research on men, most research on female speakers has had varying results, most of them yielding no concrete evidence that there are differences in the speech of lesbian and straight women, at least not acoustically speaking. Barron-Luztross (2015) had a total of 54 participants who self-identified as homosexual, bisexual, or heterosexual. In her first experiment she acoustically tested pitch, vowel production, sibilant production, creak, rate of speech, as well as word-final /t/ release. Despite the broad range of phonetic cues being tested, her experiments

discovered that none of them were correlated with sexuality. Similarly, Weaksler (2001) had a total of 24 participants to test pitch range and its connection to sexuality. Her results, like those from Barron-Luztross, concluded that pitch range may not be a distinguishing factor for female sexual orientation. Despite the lack of concrete results, some patterns have been discovered, most of them related to pitch and creaky voice. Unlike the results shown with gay male speakers, where there is a consensus on the phonetic features that mark sexuality (e.g. sibilant and vowel production), studies on female speech show contrasting findings.

2.3.2 Pitch and Fundamental Frequency (F0)

Like with men, most stereotypes associated with female lesbian speech often consider pitch to be the main factor linking perception to sexuality, however, pitch has a higher correlation with lesbian speech than gay speech. People believe lesbian speech to sound more "masculine" and often contain more slang when compared to heterosexual speech.

In their 2013 study, Van Borsel et al. studied the average pitch and pitch variation of a group of 34 lesbian women and 68 heterosexual women through acoustic analysis of read speech. The results showed a large correlation between sexuality and pitch, in which lesbian women had a lower mean fundamental frequency (194.9 Hz) when compared to heterosexual women (204.4 Hz). Similar results were also seen in their pitch variation which ranged from 111 to 232 Hz for lesbian women compared to 94 to 314 Hz for heterosexual women, also showing lesbian women have a lower pitch variation. Very similar results were concluded in Camp (2010), which discovered that heterosexual women exhibited a higher average pitch compared to lesbain women, this being almost two semitones higher. In terms of pitch variation, a correlation was also discovered in which a wider range was associated with heterosexual speakers while a smaller range was associated with lesbian speakers, their results had a difference in range of 1.2 semitones. These results were replicated once again in Cuddy (2019), which concluded that lesbian women had a mean Fundamental frequency (F0) about 5.5 Hz lower than heterosexual women; unlike the other two, however, Cuddy's results on pitch range showed no statistical significance.

While all results discussed so far have been connected with production, perception of sexuality in speech has also been thoroughly studied. Barron-Lutzross (2015) found a high correlation between acoustic factors and the perception of sexuality. Speakers with a higher median pitch were more likely to be rated as heterosexual. Like median pitch, the range of a speaker's pitch was also found to have a correlation and women with wider pitch ranges tended to be rated as more likely to sound lesbian (contradicting some of the production results previously discussed). Camp (2009) also showed that lower mean F0 as well as smaller pitch range were often correlated to the perception of lesbianism. Cuddy (2019) also discovered there is a correlation between F0 and perceived sexuality. In this study, lower F0 values were perceived as "less feminine" and therefore more lesbian-like overall when compared to higher F0 values, with a cutoff happening with a semitone between 10 and 13.

2.3.3 Creakiness

Creakiness is a phonetic phenomenon described as "a type of phonation (vocal fold vibration) whereby the vocal folds start to slow down and beat irregularly before closing, toward the end of an utterance. This behavior causes a rough voice quality, a lowered voice pitch, and sometimes a slower rate of speech. All contribute to make a speaker's voice sound creaky or raspy" (Behrens, 2014). This has been found to be correlated to the perception of lesbian speakers in Barron-Lutzross (2015,2018). In her 2015 paper, she discovered that a higher proportion of creaky voice often received higher lesbian ratings. The same result was recreated in 2018, where she once again found that a higher proportion of creaky voice was correlated with perception of lesbian speech. The reason why creak is highly correlated to the perception of lesbian voices might be due to the effects it causes on the voice itself. As stated before, it tends to result in a rough voice quality and a lower pitch, both of which are connected to lesbian speech stereotypes. Another cue that is part of the creak is speech rate. It can be concluded from these results that slower speech rates might be associated with perception of lesbian speech,

though this phenomenon was not studied specifically or in an isolated manner in these experiments.

2.4 Lesbian Speech in Spanish and Gaps in Literature

There is very limited research regarding lesbian speakers when it comes to languages other than English. Duarte (2022) looked at both lesbian and gay speakers of Mexican Spanish and their vowel productions, differences in pitch, and the perception of these voices. Two lesbian and two straight female speakers were compared and the results showed no significant difference when it comes to vowel production, however, lesbian women showed significantly smaller pitch range and lower average pitch when compared to straight women. When these voices were presented to listeners in a matched guise task, which showed that listeners were not good at distinguishing between straight and lesbian voices when presented without visual stimuli, going against Barron-Lutzross (2015) which found a high correlation between acoustic factors and the perception of sexuality.

Below is the summary of previous literature on lesbian speech in English and Spanish:

Phonetic Feature	Lesbian Speech (English)	Lesbian Speech (Spanish)
Vowel Production	- median F2 was a significant factor in lesbian ratings (Barron-Lutzross, 2018) - lesbian women were observed to produce more fronted vowels when compared to straight women (Pierrehumbert et al., 2004)	- No significant differences were observed (Duarte, 2022)
/s/ Production	- significant differences in COG between straight and lesbian women (Cuddy, 2019)	
Segment Duration		
Pitch Range	- mean pitch and pitch range were significant factors in lesbian ratings (Barron-Lutzross, 2018) - Mean F0 was significantly lower for lesbian women compared to	- significant differences were observed between lesbian and straight women (Duarte, 2022)

	straight women (Van Borsel et al., 2013) -significant difference in F0 of straight and lesbian women (Cuddy, 2019)	
VOT		
Voice Quality	- Significant difference between lesbian and straight women with lesbians producing a creakier voice(Barron-Lutzross, 2018)	

The gray cells in the table above show gaps in literature that have not been researched as of this paper. As shown above, lesbian speech has not been looked at in Spanish with the exception of Duarte (2022). Sibilant production, segment duration, VOT, and voice quality are still four acoustic cues that have been correlated with sexuality, yet not researched with lesbian speakers. To address one of these gray areas, this paper will look at the voice quality of lesbian Spanish speakers.

3. Research Questions and Hypotheses

Following Barron-Lutzross's (2015, 2018) findings on creakiness, this project aims to answer the following questions:

1. Do Spanish-speaking lesbian speakers produce more creakiness than straight women?
2. Does being openly lesbian affect the speaker's voice quality (supporting Theory 2) or will both openly and not openly lesbian speakers produce the same patterns (supporting Theory 1)?

I make the following predictions:

1. Similar to English, Spanish speakers will also show an effect from sexuality on voice quality.
2. Women who are not openly gay will pattern more with straight women as they do not want people to know they are gay.

4. Methodology

4.1 Participants

A total of four participants were used for this experiment. Two of them were lesbian women. One of them (P1) was not openly gay and only some of her closest friends knew about her sexuality, while the other participant (P2) was openly gay with friends and family. The other two participants were straight females. All four participants were college students in Michoacán, Mexico, and grew up in Tangancicuaro, Michoacan, where the interviews were conducted last summer.

4.2 Data

There were a total of three tasks: the first task collected semi-spontaneous speech through a cooperative description task in which participants worked in pairs. One participant had an image which they had to describe to the second participant for them to recreate. The second participant only had the background. Images were borrowed from Patel & Connaghan (2014) and Baker & Hazan (2011) and altered to fit the task described. The images are shown below:



Figure 1. Picture description task Stimuli

The second task collected natural speech through a sociophonetic interview that was also conducted in pairs. Participants were provided a list of topics (Appendix A) from which they had to choose two to discuss in depth with each other. Participants had to talk for about 30 minutes with the investigator serving as a moderator to keep the conversation going.

Lastly, Participants were also asked to complete a sociodemographic survey to collect extralinguistic information that might be relevant for data analysis (Appendix B).

4.3 Procedure

All recordings were collected in a furnished office to try to keep outside noise away as much as possible. The recordings were done using a Zoom HN4 recorder and two AKG head mounted microphones. For this project, only the interview audios were analyzed. All audios were transcribed using PRAAT (Boersma, 2001) and then aligned using the Montreal Forced Aligner (McAuliffe, et al., 2017). Once aligned, all stressed vowels were segmented by hand as shown below:

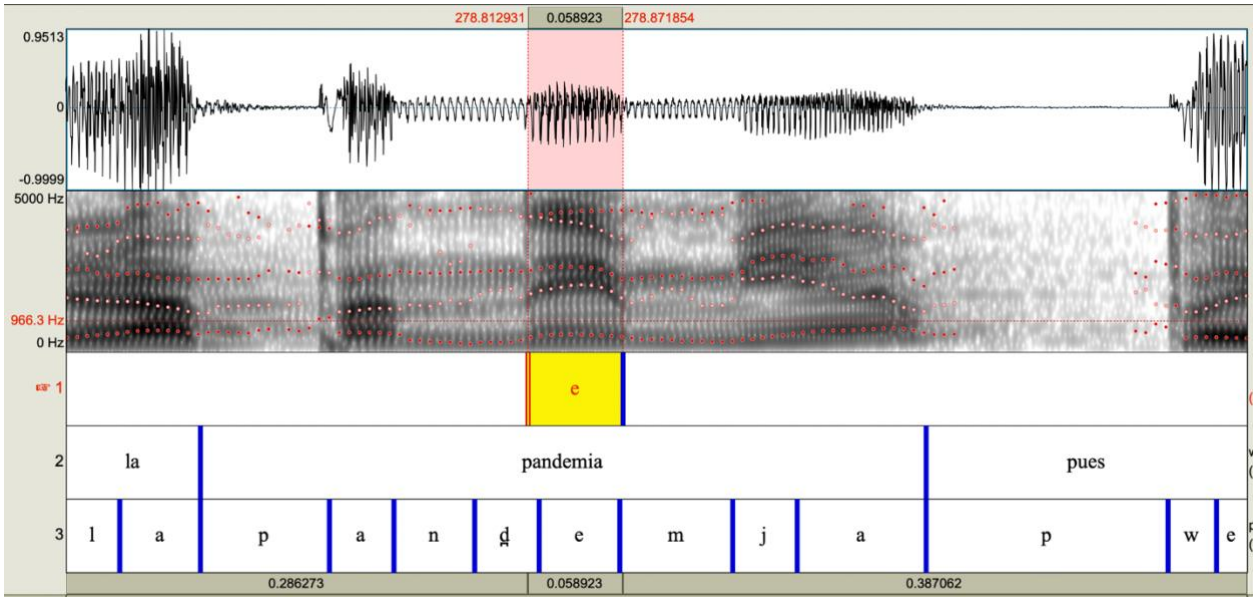


Figure 2. Vowel alignment PRAAT

Open Quotient, which subtracts the first harmonic (H1) from the second harmonic (H2), and degree of spectral tilt, which compares the first harmonic (H1) to the harcomic closest to the first formant (A1), were then calculated using VoiceSauce (Shue, Y.-L., P. Keating, C. Vicenik, K. Yu, 2011). Corrected measures were used (H1*-H2* and H1*-A1*) so that voice parameters can be compared across segments with different formant frequencies, e.g. different vowel qualities. Both of these are good measures to use to determine whether voice is creaky, modal, or breathy. If the OQ is negative, that means the voice is creaky, whereas a large positive number would signal a breathy voice. With degree of spectral tilt, a shallow decrease (smaller numbers) means creakier while a sharp decrease (larger numbers) means it is breathier.

5. Results

First I compared Open Quotient (OQ) values by group, meaning P1 and P2 were grouped and compared to P4 and P9 as a group. Results can be seen in the figure below:

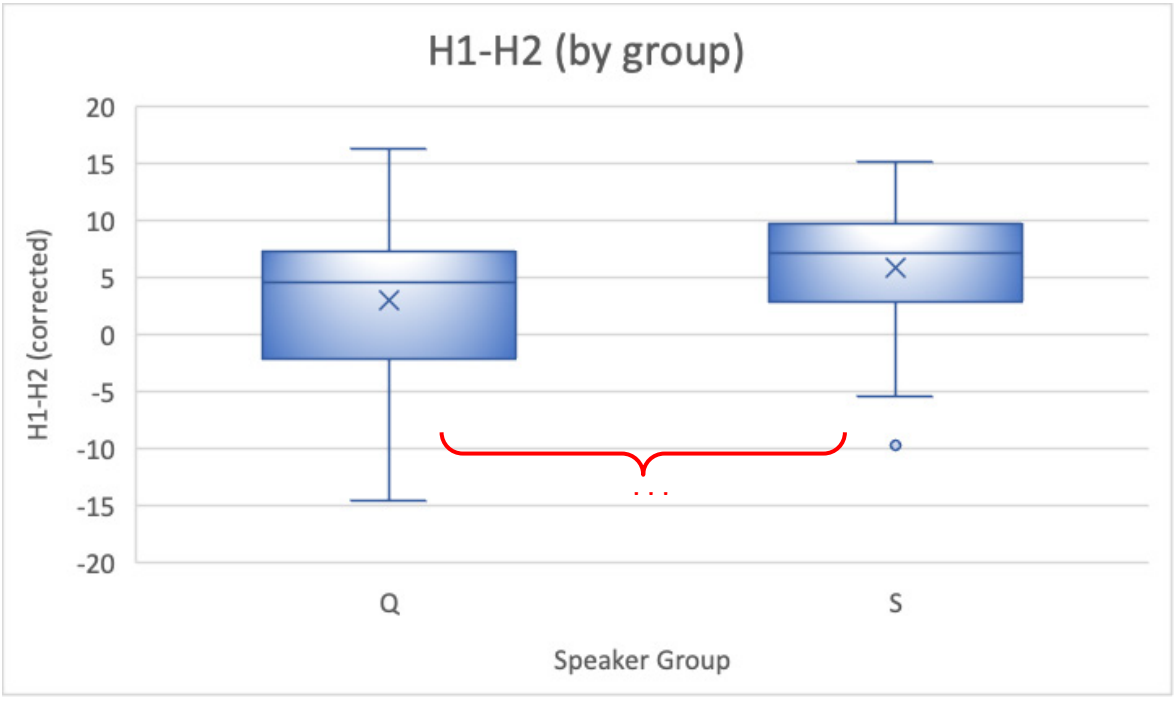


Figure 4. Open Quotient values by group (Q: queer, S: straight)

When comparing lesbian speakers to straight speakers, there was a significant effect for group for OQ (t(361) = -4.75, p = 2.94E-6), showing that OQ values differ between the two groups with the lesbian group showing higher rates of creaky voice.

I then compared OQ measurements for each participant separately. The following graph shows the results:

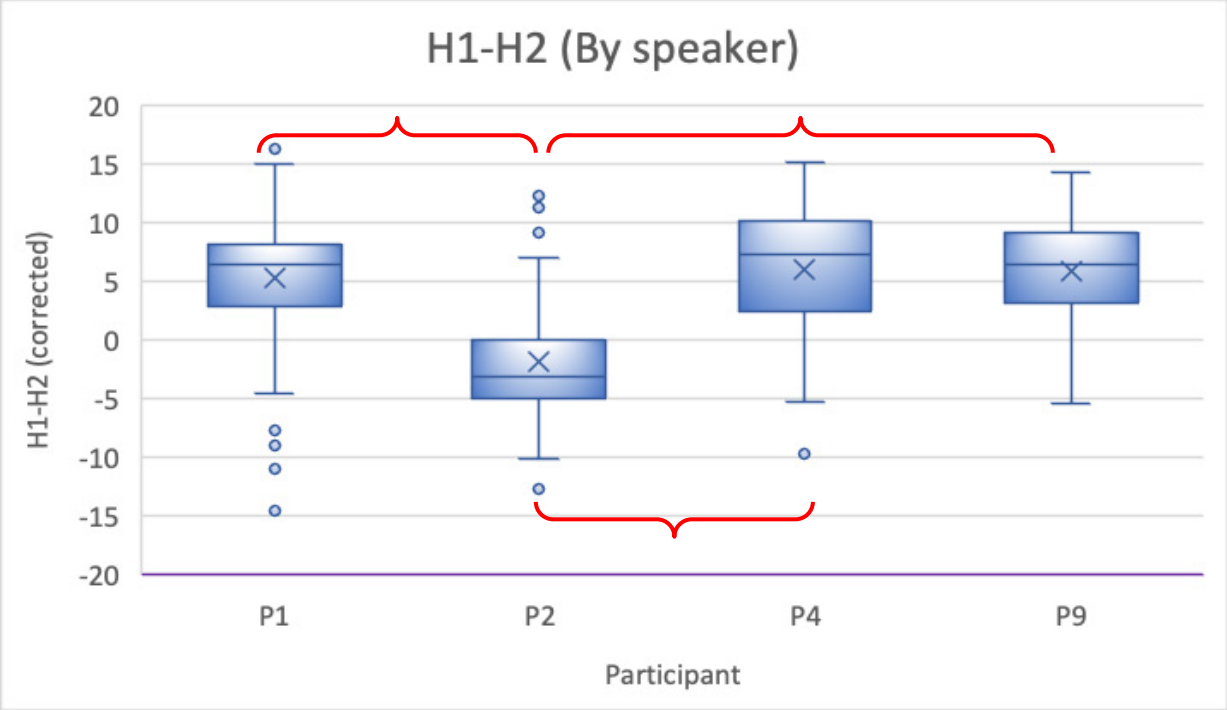


Figure 3. Open Quotient values by participant. P1: not openly gay, P2: Openly gay, P3 & P4: straight

Two-sample t-tests were used for a total of 6 comparisons and p-values were adjusted using the Bonferroni correction (0.05/6 = 0.008). When comparing both lesbian participants, there was a zsignificant effect for participants for OQ (t(208) = 9.41, p = 9.75E-18) showing that phonation differs between the two lesbian speakers with P2 having more creaky phonation. When comparing both straight participants, there was no significant effect for participants for OQ (t(151) = 0.14, p = 0.88). When comparing P1 to P4 and P9, there was no significant effect for participants for OQ (t(253) = -1.05, p = 0.29) and (t(186) = -0.68, p = 0.49) respectively. Lastly, when comparing P2 to P4 and P9, there was a significant effect for participants for OQ (t(172) = -9.16, p = 1.52E-16) and (t(106) = -8.22, p =

5.4E-13) respectively. This shows that P2 was significantly different from all participants, however, P1, P4, and P9, did not significantly differ from one another.

When looking at the degree of spectral tilt (DST), like with OQ, first I grouped speakers by sexuality to see if groups differed from each other. While there are various ways of calculating degree of spectral tilt, H1-A1 worked best for Spanish and this data. The results from this can be seen in the figure belowThe data can be seen in the figure below:

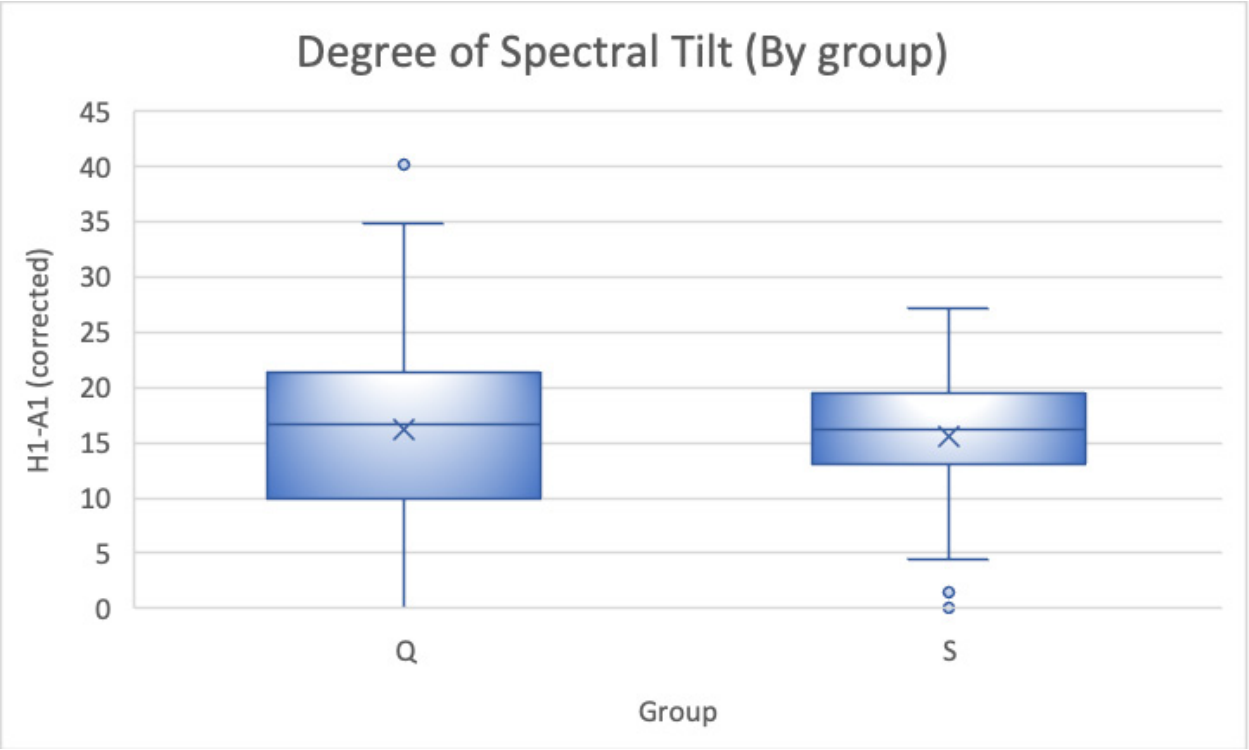


Figure 5. Degree of Spectral Tilt values by group (Q: queer, S: straight)

When comparing groups, there was no significant effect for group for DST ($t(361) = 0.8$, $p = 0.42$).

I then compared each speaker separately. Two-sample t-tests were used for a total of 6 comparisons and p-values were adjusted using the Bonferroni correction ($0.05/6 = 0.008$):

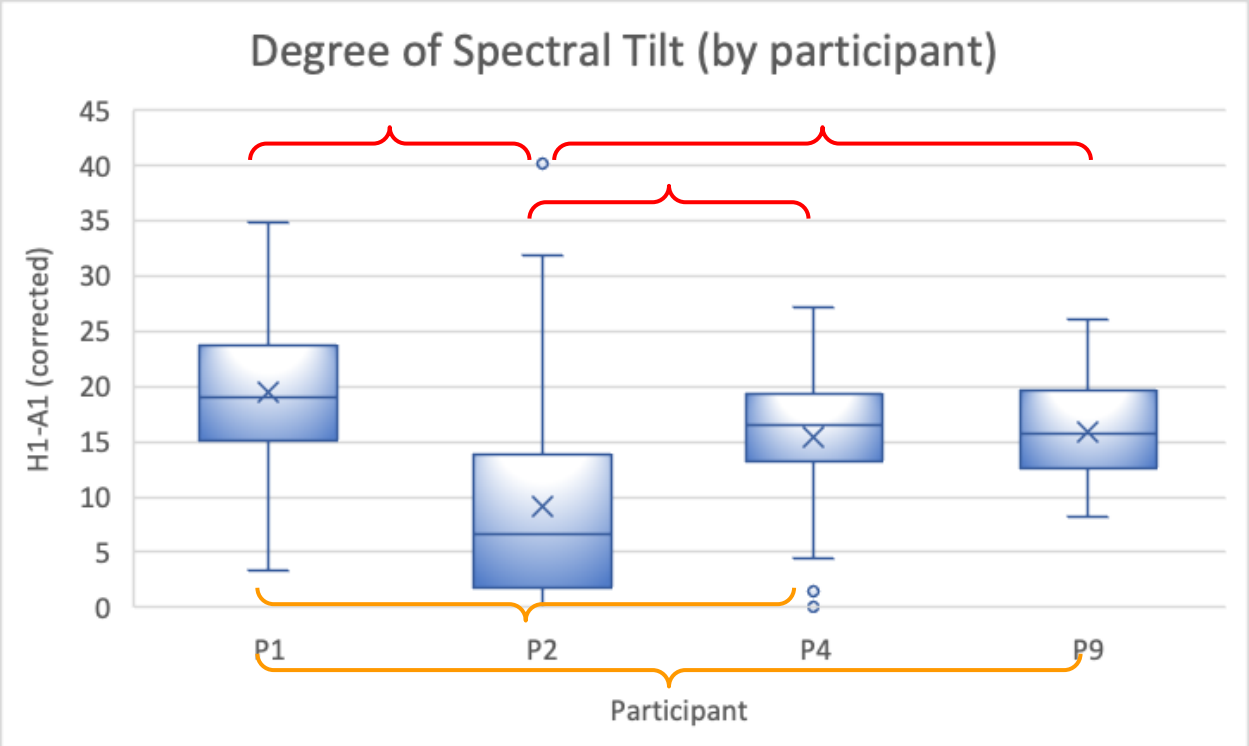


Figure 5. Degree of Spectral Tilt values by participant (P1: not openly gay, P2: Openly gay, P3 & P4: straight)

Both P1 and P2 were significantly different from each other and from both straight speakers. P1 vs P2 there was a significant effect for participants for DST ($t(208) = 8.99$, $p = 1.51E\text{-}16$). P1 vs P4 there was a significant effect for participants for DST ($t(253) = 4.68$, $p = 4.72E\text{-}6$). P1 vs P9 there was a significant effect for participants for DST ($t(186) = 3.16$, $p = 0.0018$). P1 was breathier than all other speakers, even the straight speakers. For P2 vs P4 there was a significant effect for participants for DST ($t(173) = -5.29$, $p = 3.62E\text{-}07$). P2 vs P9 there was a significant effect for participants for DST ($t(106) = -4.43$, $p = 2.32E\text{-}5$). P2 was significantly creakier compared to all the other participants. Lastly when comparing both straight speakers with each other, there was no significant effect for participants for DST ($t(151) = -0.39$, $p = 0.69$).

6. Discussion

Going back to the research questions posted at the beginning of this paper, first I tested whether lesbian and straight women differed in terms of creakiness or breathiness. We saw that lesbian women, at least when openly gay, do differ significantly and produce creakier phonation. I then tested whether the creakiness pattern observed with lesbian English speakers (Barron-Lutzross, 2015; 2018) would also be observed with Spanish speakers. The data not only showed that but it also gave us some insight into how this might differ depending on how open the speaker may be to their sexuality. When looking at P2, who is openly lesbian, shows OQ and DST values associated with lesbian speech in that her productions were overall creakier than all other participants which follows the patterns that were observed in English as shown by Barron-Lutzross (2015, 2018). However, when we look at P1, who is a closeted lesbian, we see that her productions are more similar to the straight speakers, and sometimes even breathier. This might be due to the fact that she is not openly gay and does not want people, especially her family, to know that she is gay. As a result, she may be trying to make her voice sound more feminine by making it breathier, which is associated with femininity in Mexico. This is a completely new finding supporting theory 2, as being openly gay does play a role in how speech is produced, at least from what the data has shown. We saw that when comparing P1 and P2, being openly gay, as is the case of P2, did have significant effects on her voice. While this was shown with this dataset, more participants are still needed to have better conclusions and results, especially when looking at the effects of being openly gay on speech.

6. Summary and Future Research

While this pilot study has yielded many interesting results, there is still a lot left that needs to be done. This data has yielded multiple new results: first it shows that Spanish speakers also use voice quality as a way to express their sexuality, similar to what other studies have shown in English. It also showed us that being openly gay or not also plays a big role on how speech is produced, something that had not been mentioned in previous research and further supporting hypothesis 2. As mentioned in the introduction, however, there are still a lot of gray areas that have not been looked at for Queer Spanish speakers that still need to be researched.

It will also be interesting to see whether the patterns observed with openness are also shown in the rest of the acoustic cues. I plan to continue collecting data in Mexico as well as in the US to be able to have a direct comparison between English and Spanish to determine whether these patterns are language specific or shared across cultures. I also plan to collect bilingual data in the US to test whether these patterns will transfer between languages or whether speakers will change the way they speak depending on the language they are using.

References

Babel, Molly & Johnson, Keith. (2006). Global talker characteristics and judgments of gay-sounding speech.

Barron-Lutzross, A. (2018). *Speech stereotypes of female sexuality* (Order No. 10821814). Available from Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA). (2101574066).

Barron-Lutzross, A. (2015). The Production and Perception of a Lesbian Speech Style. *UC Berkeley PhonLab Annual Report*, 11. http://dx.doi.org/10.5070/P77f6332bh

Boersma, P. (2001). Praat, a system for doing phonetics by computer. *Glot International* 5:9/10, 341-345.

Borders, D. S. (2015). *The role of gender socialization and sibilants in the perception of gay- and straight-sounding voices: A study of returned latter-day saint missionaries in utah* (Order No. 1601664)

Camp, M. (2010). *Japanese lesbian speech: Sexuality, gender identity, and language* (Order No. AAI3366693). Available from Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA). (85706585; 201006376).

Crisosto A., J., Pérez M., H., & Dagnino R., F. (2015). La influencia de la orientación sexual de hombres y mujeres en las características acústicas de las vocales del español. Un estudio vocálico comparativo. *Revista Chilena de Fonoaudiología, 14*, 55-67. doi:10.5354/0719-4692.2015.37614

Crist, Sean (1997) "Duration of Onset Consonants in Gay Male Stereotyped Speech," *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*: Vol. 4 : Iss. 3 , Article 4.

Cuddy, S. (2019) *Can women "sound gay"?: A sociophonetic study of /s/ and pitch of gay and straight British-English speaking women.* PhD thesis, University of York.

Esposito, L. (2020). Linking gender, sexuality, and affect: The linguistic and social patterning of phrase-final posttonic lengthening. *Language Variation and Change, 32*(2), 191-216. doi:10.1017/S0954394520000095

Ezquerra, Á. O. (2015). The impact of sexual orientation on the pronunciation of stressed vowels in peninsular spanish: An acoustic analysis. *Sociolinguistic Studies, 9*(1), 137-150. doi:http://dx.doi.org/10.1558/sols.v9i1.18395

Gaudio, R. P. (1994). Sounding gay: Pitch properties in the speech of gay and straight men. *American Speech, 69*(1), 30-57.

Jacobs, G. (1996). Lesbian and gay male language use: A critical review of the literature. *American Speech, 71*(1), 49-71.

Jacobs, G., Smyth, R., & Rogers, H. (2000). Language and sexuality: Searching for the phonetic correlates of gay- and straight-sounding male voices. *Toronto Working Papers in Linguistics*, *18*.

Johnson, & Tracy, E. C. (2014). Acoustic and perceptual characteristics of vowels produced by self-identified gay and heterosexual male speakers. The Journal of the Acoustical Society
of America, 136(4), 2173–2173. https://doi.org/10.1121/1.4899862

Kachel, S., Simpson, A. P., & Steffens, M. C. (2018). "Do I sound straight?": Acoustic correlates of actual and perceived sexual orientation and masculinity/femininity in men's speech. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research, 61*(7), 1560–1578.

Mack, S. (2010). A sociophonetic analysis of perception of sexual orientation in Puerto Rican Spanish. *Laboratory Phonology*, *1*(1), 41-63.

Mack, Sara & Munson, Benjamin. (2012). The influence of /s/ quality on ratings of men's sexual orientation: Explicit and implicit measures of the 'gay lisp' stereotype. Journal of Phonetics - J PHONETICS. 40. 10.1016/j.wocn.2011.10.002.

McAuliffe, Michael, Michaela Socolof, Sarah Mihuc, Michael Wagner, and Morgan Sonderegger (2017). Montreal Forced Aligner: trainable text-speech alignment using Kaldi. In *Proceedings of the 18th Conference of the International Speech Communication Association*.

Munson, B. (2007). The acoustic correlates of perceived masculinity, perceived femininity, and perceived sexual orientation. *Language and Speech, 50*(1), 125-142. doi:http://dx.doi.org/10.1177/00238309070500010601

Munson, B., Mcdonald, E. C., DeBoe, N. L., & White, A. R. (2006). The acoustic and perceptual bases of judgments of women and men's sexual orientation from read speech. *Journal of Phonetics, 34*(2), 202-240.

Pahis, Ashley. (2017). Acoustic characteristics of gay male speech in Spanish - MA Capstone project.

Piccolo, F. (2008). *Listener -identified phonetic correlates of gay-, lesbian- and straight -sounding speech* (Order No. 3311895). Available from Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA). (304605828).

Podesva, R. J. (2011). The California vowel shift and gay identity. *American Speech, 86*(1), 32-51.

Proschan, F. (1997). Recognizing gay and lesbian speech. *American Anthropologist, 99*(1), 164-166.

Rendall, Drew & Vasey, Paul & McKenzie, Jared. (2008). The Queen's English: An Alternative, Biosocial Hypothesis for the Distinctive Features of "Gay Speech". Archives of sexual behavior. 37. 188-204. 10.1007/s10508-007-9269-x.

Shue, Y.-L., P. Keating , C. Vicenik, K. Yu (2011) VoiceSauce: A program for voice analysis, Proceedings of the ICPhS XVII, 1846-1849.

Smyth, R., Jacobs, G., & Rogers, H. (2003). Male Voices and Perceived Sexual Orientation: An Experimental and Theoretical Approach. *Language in Society*, *32*(3), 329–350. http://www.jstor.org/stable/4169267

Smyth, R., & Rogers, H. (2008). Do gay-sounding men speak like women?. *Toronto Working Papers in Linguistics*, *27*.

Van Borsel, J., Vandaele, J., & Corthals, P. (2013). Pitch and pitch variation in lesbian women. *Journal of Voice, 27*(5), 656.

Waksler, R. (2001). Pitch range and women's sexual orientation. *Word, 52*(1), 69-77.

Y.-L. Shue (2010), The voice source in speech production: Data, analysis and models. UCLA dissertation.

Zimman, L. (2017). Gender as stylistic bricolage: Transmasculine voices and the relationship between fundamental frequency and /s/. *Language in Society, 46*(3), 339-370. doi:10.1017/S0047404517000070

Appendix A: Discussion Topics

1. Cada vez aparecen más anglicismos en el español. ¿En tu opinión, crees que hay que fomentar las expresiones propias del español o integrar los anglicismos en la lengua?

2. ¿Crees que México es un lugar seguro para las mujeres? ¿Qué medidas propones para reducir la sensación de inseguridad de las mujeres en México?

3. ¿Crees que hay racismo/clasismo en México? Pon algunos Ejemplos.

4. ¿Qué efecto crees que causan los chistes machistas, clasistas y racistas en una Conversación?

5. ¿Crees que hay mucho tráfico en Michoacán? ¿Qué medidas propones para disminuir el tráfico?

6. ¿Cuál crees que es el estado actual de las lenguas indígenas en Michoacán? ¿Crees que está disminuyendo el uso de las lenguas indígenas? ¿Qué medidas propones para el mantenimiento de las lenguas indígenas en Michoacán?

7. ¿Cuál crees que es el impacto de las redes sociales en los adolescentes? Pon algunos Ejemplos.

8. ¿Cómo ha cambiado tu vida desde el comienzo de la pandemia en el 2020? ¿Cuáles han sido los obstáculos más grandes en los últimos 3 años?

Appendix B: Sociodemographic questionnaire

Edad _____

Género _____
Orientación Sexual _____
¿Cuál es tu raza/etnicidad? (selecciona todos los que apliquen):

a. ____ Indígena de las Américas o nativa de Alaska
b. ___ Asiatica
c. ____ Negra
d. ___ Blanca
e. ____ Isleña del pacifico
f. ____ Hispana/Latina
g. ____ Otra: _____

País en el que naciste: _____
País en el que creciste: _____
País de residencia: _____
¿Qué idiomas hablas y cuál es tu nivel de competencia?

h. Lectura
i. Escritura
j. Habla
k. Entendimiento

¿A qué edad aprendiste cada idioma?
¿Qué tan frecuentemente utilizas el español?
¿Dónde utilizas el español?
Nivel más alto de educación completado

II. TRANS AND TRAVESTI STRUGGLES

Cuerpo y archivo en movimiento: actos corporalizados y resistencia trans* en *Quebranto* (2013)

Raúl Romo
University of California, Irvine

"Se nos vino el terremoto encima, y párale; Ya no pudimos hacer nada" relata Coral Bonelli al recordar la fatídica mañana del 19 de septiembre de 1985, cuando un terremoto de 8.1 grados de magnitud sacudió la Ciudad de México. Este devastador sismo derribó la unidad habitacional que la protagonista habitaba junto a su familia e igualmente cobró la vida de su hermano Pedro de diecisiete años. Así pues, esa tragedia sería la primera de una serie de sacudidas que marcarían profundamente la historia de la familia García Ortega, pero en particular la de la hoy fallecida Coral Bonelli. El presente artículo analiza el tratamiento narrativo y enfoque etnográfico que emplea el director tamaulipeco Roberto Fiesco en la realización de su ópera prima *Quebranto* (2013). En dicho documental se resume la vida y trayectoria de Coral Bonelli, una mujer transgénero, bailarina y trabajadora sexual originaria de la Ciudad de México.

A lo largo de mi análisis sostengo que Fiesco interviene desde un lente metodológico innovador que incorpora y transforma recursos audiovisuales y archivísticos con los que pretende proyectar de manera biográfica la trayectoria y experiencia de su protagonista. Esta propuesta fílmica se fundamenta en la recuperación del archivo, la oralidad del testimonio y un novedoso trabajo de montaje para recontar la vida e historia de Bonelli, antes y después de su paso por el cine. Para el presente análisis recurro a las investigaciones de Diana Taylor y Sarah Pink con el fin de explorar el modo en que el archivo y el tratamiento documental gestionan de forma concurrente la proyección biográfica y afectiva de la protagonista. Asimismo, enfatizo que la realización de este documental supone un producto híbrido y consciente que invita al espectador a reconocer la resistencia de Bonelli y a su vez a reflexionar sobre los saberes proyectados en los filmes que participa. Del mismo modo, baso mi

análisis en las teorizaciones fundacionales en torno a la construcción de la identidad del sujeto queer, los estudios de performance y de las minorías y el trabajo sexual, entre otros acercamientos que abordo en este artículo. Examino también referencias topográficas a partir de las cuales se construye una cartografía urbana de la vida de Coral dentro del documental, destacando así, el modo en que esta manera de abordar la espacialidad revela referentes discursivos de los cuales se enuncia la voz narrativa.

Este artículo se propone, puntualmente, analizar las estrategias narrativas y audiovisuales que emplea Fiesco para plasmar la trascendencia del sujeto documental.[1] Para ello, investigaré de qué manera opera la espacialidad en la construcción del hilo narrativo y la proyección biográfica de Bonelli. Además, exploraré cómo se proyecta la trascendencia de la protagonista a través del archivo, el repertorio y los actos corporalizados que dan forma a la pieza documental. En resumen, este proyecto tiene por objetivo estudiar la representación de la trayectoria artística y personal de Coral Bonelli a partir de una narración testimonial acompañada del archivo visual que trasciende los límites del cine documental, al mismo tiempo que crea formas innovadoras de proyectar la trascendencia del sujeto cuir y su navegar por el entorno urbano.

Cuiridad y suciedad espacial

Detrás de una vidriera decorada con muñecos antiguos de porcelana y estilo oriental, Coral Bonelli hace su primera aparición, acompañada por un melancólico bolero de Pedro Vargas, “Triste muy triste” (1943). Fiesco la presenta con un plano de seguimiento lateral que introduce el establecimiento y lleva al espectador al interior de una colorida y desolada cafetería, comenzando así a trazar la cartografía de la protagonista partiendo desde el paisaje urbano. Mediante un monólogo que aparece superpuesto a la balada de Vargas, y que se desvanece gradualmente a través de la atenuación de audio, el director centra la atención en la

[1] Pese a que el sujeto documental es la protagonista Coral Bonelli, la representación de su desplazamiento identitario, así como la experiencia urbana que proyecta el documental ofrece también el testimonio de la madre de Bonelli, quien le acompaña en múltiples escenas dentro y fuera del espacio domestico que comparten.

protagonista. De este modo, Fiesco sumerge al espectador en el mundo íntimo de Coral. Así, en la pantalla, Bonelli reflexiona sobre su experiencia como mujer trans y sujeto disidente de género mientras pide una taza de café en la barra: "Al asumir este rol de Coral, sí, sí he sufrido, altas y bajas. Primeramente, pues se gana el que seas tú mismo, ¿no? Como persona, como ser humano" (00:01:36). A través de esta enunciación, expone las vicisitudes y la discriminación sistemática que enfrentan como ella, las identidades trans en México: "Es muy difícil, porque uno acaba mal, pues no tienes familia, o tu familia te rechaza. Tienes el problema de que no hay trabajo, y te ven raro" (00:01:24–00:01:44). En estos primeros minutos de proyección, Bonelli identifica una serie de prejuicios que, perpetuados por la heteronorma, afectan negativamente la formación de la identidad de quienes no se ajustan a los binarismos de género: "Piensan que, porque eres gay, vestida, travesti, homosexual, maricón, joto, o como sea, te van a decir que no hay trabajo; o porque tienes SIDA o porque eres ratero" (00:01:45-00:01:54). Aunque la intervención de Bonelli adquiere protagonismo acompañado por el paneo de la cámara y la música no diegética que sitúa al personaje en un espacio nostálgico, el espectador ocupa también un papel central en la escena, al situarse en un entorno que lo obliga a observar atentamente los antiguos objetos que decoran la anticuada cafetería y a reflexionar sobre el testimonio de Bonelli.[2]

En *Doing Visual Ethnography* (2021), Sarah Pink define la producción del documental etnográfico como un proceso colaborativo y reflexivo, impulsado por atributos sensibles y precisos que conducen al espectador a sentir, simpatizar y comprender la experiencia de los sujetos presentados, ampliando así la reflexión del espectador más allá de la transferencia audiovisual (205-208). Con la cámara enfocada en el rostro de Coral mientras se dirige de la barra a una mesa en el extremo opuesto del restaurante, la protagonista reflexiona sobre los logros en la legislación de su país para reconocer legalmente a las identidades trans, no obstante, advierte sobre los obstáculos que aún persisten para que ella y otros sujetxs trans mexicanxs puedan reconocerse plenamente: "Ahora que también ya hay nuevas leyes para uno, en el aspecto de que ya puedes

[2] El tono de nostalgia que domina la escena introductoria de la vida de Bonelli se refuerza con la balada "Triste, muy triste" (1943) interpretada por el actor y cantante Pedro Vargas, añadiendo al testimonio un matiz de añoranza.

cambiar de nombre. Antes eras fulano, ahora eres fulana, ya con papeles de identidad, ¿no? La sociedad mexicana no está aún preparada para este tipo de cambios, ni oficiales ni físicos" (00:02:00-00:02:11). Así pues, por medio de esta declaración la protagonista ofrece una perspectiva que invita a los espectadores a entender las condiciones a las que se enfrentan ella y las comunidades trans y no binaria en México que no se ajustan a los modelos establecidos desde la heteronormatividad.

En su ensayo "Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality" (2000), Sara Ahmed explora la percepción y formación de la otredad en relación con los mecanismos de poder que se generan de los encuentros sociales. A este respecto, propongo que la representación de reconocimiento por parte de la protagonista, en la que admite y asume su diferencia, construye un puente de identificación entre el espectador y la actriz, estableciéndose un vínculo relacional entre ambos (24). No obstante, a pesar de que el monólogo de Bonelli pone de manifiesto las dificultades a las que se enfrenta, el director muestra igualmente algunos momentos en los que la protagonista se reconoce a sí misma, dando validez su experiencia y asumiendo el proceso con entusiasmo: "He hecho cosas que me han dado satisfacción, y eso me ha puesto muy feliz. Y ahora como soy, realmente ahora, pues mucho más feliz [...] Sino fuera feliz, no estuviera así. No me hubiera puesto chichis ni había hecho las tonterías que hice. Yo soy feliz. Sí, sí soy feliz, la verdad" (00:02:57). En esta secuencia inicial que introduce al espectador en la vida de Coral, se acentúa el discurso reflexivo de Bonelli empleando el movimiento de la cámara, ajustando el volumen de la música y los diálogos, y recurriendo a transiciones visuales que acompañan las reflexiones de los personajes. A través de estos recursos materializados en el montaje y el tratamiento de edición, el director intensifica la emotividad del ambiente con pausas reflexivas que complementan el mensaje emitido a sus espectadores, quienes en ese momento establecen un vínculo afectivo con la protagonista.

Del mismo modo, en la escena en la que Bonelli aparece lavando ropa interior mientras canta acompañada por la música que escucha a través de sus audífonos, Fiesco consigue que el espectador se sienta inmerso en el espacio doméstico, en el cual la protagonista describe su rutina diaria y cuenta en orden cronológico sucesos significativos familiares como fueron

mudanzas que involuntariamente la orillaron hasta el hogar desde el cual recuenta su vida. Entre las vivencias que Bonelli comparte en su testimonio, la protagonista destaca entre otras cosas el amor que siente por su mascota, 'Bombón', así como su afición por los deportes, recordando con añoranza su incursión en el cine a través de programas de televisión. De modo que la trascendencia de Bonelli se construye dialógicamente a partir de su incursión en el cine bajo el nombre de Fernando García Ortega y con el seudónimo de Pinolito, con el que ganó fama en el ámbito cinematográfico, y al asumirse como Coral, explotando el talento que había heredado de su madre, también actriz, y de su padre, un mariachi ambulante.

Al tiempo que cuelga prendas íntimas en el tendedero que adorna la azotea de su edificio, Bonelli relata su experiencia con el servicio médico, adonde acude regularmente para recibir el tratamiento que controla su diagnóstico de diabetes. Acompañada por una toma grabada desde una cámara al hombro y que aporta una sensación de inmediatez y espontaneidad, la protagonista relata el impacto de la enfermedad en su vida diaria: "Tengo ocho años con la diabetes, es algo que no se lo deseo a nadie. Cuando te dicen que tienes cáncer o tienes diabetes, sientes que se te acaba el mundo [..]pero pues ya la tengo, ya qué" (00:05:22-00:06:01). De esta forma, a pesar de abordar el tema con seriedad, Coral añade un toque de humor al recordar cómo recibió el diagnostico inicialmente: "Al principio, cuando me dijeron que tenía diabetes, era que se me abría el piso, (como sí) se me caía el mundo encima. ¿Cómo a mí me va a pasar? Bella, hermosa y con diabetes, imagínate (ríe). Pero pues ya, total, ya la tengo" (el énfasis es mío, 00:06:03-00:06:18). Por consiguiente, la protagonista a través de su testimonio personal ante la diabetes que enfrenta con una actitud animada y entre risas proyecta un optimismo que se manifiesta en esta y en otras escenas, consolidando la relación de empatía entre el espectador y el personaje.

Para realizar la transición al siguiente momento clave del documental, Fiesco enfoca la cámara en objetos derruidos, antiguos anuncios y paredes desgastadas, a medida que Bonelli desciende por unas escaleras oscuras las cuales sugieren una salida a las tareas cotidianas que realiza para sobrevivir. Así, una vez fuera del espacio doméstico, el espectador la acompaña en su viaje a bordo del último vagón del metro de

su ciudad, para luego adentrarse hacia el interior de un local en el que Bonelli coordina el vals de quince años de una joven rodeada de ágiles chambelanes.[3] Al compás de un vals tradicional que las jóvenes escogen para el baile que las presenta en sociedad como mujeres, el cuerpo y la maestría con la que Bonelli guía a los bailarines, demuestra su capacidad de proyectarse como mujer trans.[4] Al finalizar el ensayo la cámara regresa momentáneamente al hogar de Coral enfocando a una puerta pintada con el emblema del Cruz Azul que, se abre por completo y muestra a Bonelli salir de su departamento, portando uno de los trajes que utiliza como imitadora.[5] A través de este viaje simbólico que atraviesa la ciudad y presenta las actividades que la protagonista lleva a cabo con el fin de sobrevivir, Fiesco refleja la hibridez identitaria de Bonelli a través de los matices que cuestionan los estándares de lo femenino y la masculinidad, creando un enlace visual entre estas últimas, a partir de la experiencia cuir.

Asimismo, el regreso al espacio doméstico se plasma con la aparición del archivo fotográfico en blanco y negro que aparece en forma de transiciones y que sugiere una recapitulación tanto el pasado de la familia, así como del nacimiento y la infancia de Fernando. De tal manera que, estas imágenes superpuestas se desvanecen al ritmo de un tango nostálgico que cierra con una cortina negra y señala el título del documental, llevando al espectador de nuevo al interior del departamento que la protagonista comparte con su madre, Lilia Ortega. Empleando una técnica de grabación de plano de seguimiento en travelling lateral, la cámara de Fiesco enfoca objetos arrumbados al borde de una ventana

[3] Pese a la fugacidad de esta escena señala un momento transitorio efímero, la inclusión de este espacio semipúblico sirve como identificador de un espacio de significativo para la formación de la identidad cuir, de acuerdo a las investigaciones de Andrés Álvarez quien además argumenta que el último vagón se convierte en un lugar contextualizado que permite la convivencia, la creación de comunidad y propicia el encuentro erótico, así como la exploración identitaria de lxs sujetxs disidentes de género.

[4] El vals *"Bombones de Viena,"* interpretado por Reynolds Muller y su Orquesta Vienesa, es una de las piezas musicales tradicionales más utilizadas en fiestas y celebraciones, especialmente en las de XV años. Este vals tiene como objetivo presentar a la joven festejada en sociedad, marcando su transición de niña a mujer.

[5] Cruz Azul, conocido también como "La Máquina," es uno de los equipos de fútbol más emblemáticos y populares de México. Fundado en 1927 por la clase obrera de la Ciudad de México que laboraba en la planta de cemento homónima, ha cultivado una amplia base de aficionados, predominantemente hombres y mujeres de sectores populares. Estos seguidores ven en el equipo un símbolo de lucha y perseverancia. Su emblema se ha transformado en un ícono cultural que encarna un sentimiento colectivo de resiliencia y pertenencia.

repleta de frascos de medicamento caduco, estampas religiosas y documentos guardados entre las protecciones de hierro. Así, se presenta a Doña Lilia, una señora mayor que se levanta de la cama en medio de este ambiente sucio, antiguo y desordenado.

En *Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic* (2014), Deborah R. Vargas emplea el concepto de 'lo sucio' como un marcador que, si bien conserva su connotación negativa, también sugiere un marco analítico que comprende la 'suciedad' como una manifestación dual. Es decir, este planteamiento alude tanto al estado físico de los objetos como a una forma alternativa de navegar y sobrevivir a la experiencia de marginación, partiendo del contexto social y las limitaciones de los grupos sexo-divergentes.[6] Siguiendo esta lógica, a través del encuadre de la secuencia, Fiesco presenta a la figura materna acompañada de tomas intermitentes y estáticas de relojes sin baterías, al igual que decoraciones de porcelana, imágenes enmarcadas y figurines empolvados que evocan el paso del tiempo y la vejez de ambos personajes por medio de la puesta en escena y los subtextos que enmarcan la narrativa.

Consecuentemente, a medida que madre e hija se preparan para salir de casa a cumplir quehaceres habituales, la cámara enfoca los rincones del hogar en los que el archivo cobra protagonismo. De forma que, las paredes aparecen cubiertas por cintas en video y casetes minuciosamente etiquetados que aportan a la escena una atmósfera tumultuosa. Asimismo, la imagen de estos elementos se refleja en el espejo de un tocador saturado de artículos de belleza en el que Coral y Lilia se disponen a maquillarse. Para ello, Fiesco recurre a un primer plano del rostro maquillado de Bonelli, buscando establecer un vínculo emocional con el espectador. De manera que, esta técnica se acentúa con la colocación de Bonelli frente al espejo, orientando al espectador hacia un encuentro ético con la otredad. Al conectar través del encuadre sostenido en el espejo que refleja la mirada de Bonelli, Fiesco invita al espectador a reconocer la subjetividad de la protagonista, sugiriendo por medio de este cruce atemporal de miradas, un reconocimiento del otro que, desde el otro lado de la pantalla, le observa.

[6] Pese a que el término que emplea Vargas aparece inicialmente con relación a la comunidad de lesbianas latinas, utilizo esta reapropiación crítica para ofrecer una lectura de los ambientes del documental que dan contexto a la identidad de Bonelli.

Apoyándose en la idea del archivo desordenado que propone Manalansan con el fin de entender el desorden estético como una 'forma de ser en el mundo', en *Touching Alterity: The Women of Casa Xochiquétzal* (2024), Juana María Rodríguez sugiere que la acumulación dispersa de elementos materializa la desobediencia de las identidades cuir y los sujetos que transitan el trabajo sexual. Según Rodríguez, el desorden de los ambientes que habitan estas identidades no siempre alude a condiciones de pobreza o descuido, sino que también señala momentos de vitalidad, placer y esplendor (147). De este modo, la aproximación al espacio doméstico ofrece al espectador una comprensión profunda de la dinámica afectiva entre los personajes, mostrando no solo una estrategia de supervivencia, sino también una cercanía y complicidad que resalta el vínculo afectivo y el apoyo mutuo en medio de las dificultades a las que se enfrentan las protagonistas de la historia.

Desde un punto de vista similar, en *Messy Mismeasures: Exploring the Wilderness of Queer Migrant Lives* (2018), Martin Manalansan sostiene que los métodos de evaluación y categorización, a través de mediciones estandarizadas y hegemónicas resultan insuficientes no solo para lograr una comprensión sensible de las realidades cuir, sino que también marginan a las disidencias sexuales y a la cultura cuir urbana contemporánea de los consensos generales (492). Por lo tanto, a través del enfoque visual y narrativo de los objetos, así como de la espacialidad del entorno íntimo, Fiesco ofrece un método para materializar y percibir la experiencia del sujeto cuir marginalizado mediante la convivencia entre estos ciudadanos periféricos cuyo reconocimiento es atípico en las comunidades normativas en que operan, viven y persisten.

Del mercado a la pantalla grande

El testimonio de doña Lilia surge desde la intimidad del hogar cuando se sienta en el borde de la cama para rememorar la historia familiar y la vida de su difunto esposo, el cual se ganaba la vida como cantante de mariachi en mercados y calles del centro histórico de la Ciudad de México. Por otro lado, su narración también evoca la infancia de Coral, al recordar como esta sustituyó juguetes por visitas al mercado y mostró un mayor interés en los espectáculos, a los cuales accedía a través

del televisor que un vecino suyo le permitía ver, a cambio de unos centavos. De modo que, en programas televisivos de variedad que presentaban la música de Raphael,[7] el entonces joven Fernando vislumbraba un posible futuro en la imitación, que inesperadamente, al ser descubierto por su madre, lo llevaría desde las carpas de talentos hasta los rodajes del Nuevo Cine Mexicano.

Análogamente, el carácter documental del filme y la versatilidad de la cámara conducen al espectador al hogar donde Fernando, conocido en el medio artístico como Pinolito, despertó su interés por la imitación. Este enfoque a cuadro introduce otra ubicación topográfica en la vida de la protagonista, al incorporar la vecindad que habitó en su niñez a través de un paseo sugerido por medio del lente de Fiesco. Desde el interior de este inmueble en el que la humildad y el desgaste se hacen evidentes, Lilia, la orgullosa madre, comparte con una de las inquilinas: "De este departamento salió mi hija para ser artista. ¿Cómo no voy a querer esta casa?" (00:19:49-00:19:53). La madre de Pinolito continúa su testimonio evocando el momento en el cual descubre el talento de su hijo cuando éste imita al ícono de la balada romántica, Raphael. Las fotografías de este recuerdo en la vida de Bonelli se intercalan en el documental con la música no diegética y en modo de imágenes que retratan su juventud y la imitación que hacía de su ídolo.

Otro de los espacios que Fiesco incluye para cartografiar la vida y formación artística de Bonelli es el paseo de las protagonistas por las instalaciones de los Estudios Churubusco.[8] Haciéndose paso entre los callejones de los estudios, madre e hija guían al equipo de grabación y al espectador, al mismo tiempo que rememoran su primera visita a las instalaciones que habían conocido a principios de la década de 1970. En este centro de grabaciones cinematográficas, el joven Fernando incursionó como actor infantil al protagonizar su primera escena en un segmento dirigido por Jorge Fons para la trilogía de la película *Fe, Esperanza y*

[7] Raphael, cantante español tuvo un impacto significativo en la escena musical mexicana durante las décadas de entre 1960 y 1980. La fuerza de su voz y el estilo resonaron con el público, convirtiéndose en un icono de la balada romántica. Su presencia en festivales y programas de televisión contribuyeron a consolidar su estatus como un referente cultural y un enlace entre la música en español entre México y España.

[8] Desde su fundación en 1945, los Estudios Churubusco han sido el epicentro de la comunidad cinematográfica en México. Sus instalaciones que cuentan con una extensión de 160 mil metros cuadrados han dado forma a la vasta producción del cine nacional.

Caridad (1974).[9] El documental presenta el testimonio de Fons, que recuerda vívidamente la llegada de Pinolito al estudio de grabación y lo describe como el candidato ideal para interpretar el personaje de un niño en situación de pobreza que sufre maltrato sistemático por parte de su madre: "Tenía la edad perfecta, el tipo perfecto, flaco, desnutrido. Con una cara muy peculiar, muy característico. El rostro de todos los niños de la calle" (00:29:01–00:29:12). El comentario de Fons pone en evidencia el tipo de personajes a los que Fernando se ajustaba en sus audiciones, ya que su perfil quedaba relegado exclusivamente a representaciones de sujetos marginados, una realidad de la que el joven actor era consciente y que asumía fuera de la pantalla.

Una de las secuencias más emotivas en el documental tiene lugar cuando Coral muestra el libreto impreso de su primera película y recuerda con lágrimas en los ojos su colaboración con la actriz Katy Jurado, quien interpretaba a Eulogia, su madre en pantalla. Este guiño al archivo personal de Bonelli se amplifica con el trabajo de montaje de Fiesco que intercala una escena del segmento *Caridad* en el documental, junto al testimonio de Fons y el de Bonelli. En este caso, no es Fernando quien aparece en el encuadre, sino Coral, quien se entrelaza intermitentemente con la escena que Jurado protagonizó para el componente dirigido por Fons.

Mediante este juego visual que fusiona ambas producciones se proyecta una autovaloración de la protagonista, desafiando la lógica tradicional del tiempo y que además yuxtapone, visualmente, las distintas formas de feminidad encarnadas por ambos personajes. Asimismo, a través de atributos tales como el vestuario que reproduce el atuendo de Jurado y el recorrido por las mismas calles y edificios, marcados cada uno por la modernidad de su época, la recreación mantiene una coherencia espacial que trasciende la linealidad temporal, destacando el contraste entre la Ciudad de México de los años setenta con el paisaje urbano contemporáneo. En palabras de Diana Taylor, en *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2004) y José Esteban Muñoz en *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*

[9] Es una trilogía de cortometrajes dirigidos por Luis Alcoriza, Alberto Bojórquez y Jorge Fons lanzada en 1974 en la cual se narran tres historias distintas que resuenan con la corriente realista del nuevo cine mexicano. Festival Internacional de Cine de Morelia. "Fe, esperanza y caridad". Festival Internacional de Cine de Morelia, 2024. https://moreliafilmfest.com/.

(1999), este acto encarnado de desidentificación implica una autoevaluación del sujeto minoritario que, al tiempo que opera para reactivar formas alternativas de interacción social a través del documental, también cuestiona la supremacía hegemónica de la esfera pública mayoritaria generando, registrando y transmitiendo conocimientos al espectador (Taylor, 57; Muñoz, 5). Así, la reconfiguración de la relación tiempo-espacio como técnica de montaje ofrece una reinterpretación del espacio urbano, resaltando la temporalidad fragmentada a través de un paneo que sigue el recorrido de las artistas por el centro de la misma ciudad.

Por consiguiente, salirse de la concepción lineal y normativa del tiempo permite, como postula Muñoz en *Cruising Utopia* (2009), desafiar el tiempo heterosexual y vislumbrar un futuro posible para el sujeto cuir: "To see queerness as horizon is to perceive it as a modality of ecstatic time in which the temporal stranglehold or straight time is interrupted or stepped out of" (32). Así pues, el performance desidentificatorio de Bonelli sugiere una transformación narrativa que, al revivir su paso por el cine, también aspira a vivir libremente asumiendo su identidad como mujer trans. De modo que, el tratamiento visual de la escena que construye Fiesco en el espacio urbano orienta al espectador hacia una profunda reflexión sobre la vida de la protagonista y de las comunidades trans, a través de un recorrido cotidiano recreado cuyo resultado interrumpe las lecturas tradicionales del tiempo y el género. Además de que este enfoque evoca un futuro posible que apunta hacia la trascendencia artística y personal de Bonelli.

Mambo, ritmo y recuerdo

En el documental de Fiesco, el paisaje urbano adquiere protagonismo al trazar losmovimientos cotidianos de Coral y su madre, principalmente por el Centro Histórico de la Ciudad de México. Con un plano fijo se sitúa al espectador en la esquina del Eje Central Lázaro Cárdenas y la calle Mina, mientras el paneo horizontal de la cámara trasporta a la audiencia a la explanada del legendario Teatro Blanquita. Precisamente, el legendario recinto supuso un punto crucial en la carrera artística de Bonelli después de atestiguar el final de su exitoso y fugaz paso

por el cine. En este espacio, que alberga la escultura en homenaje a 'La Sirena de México' María Victoria, Bonelli rememora su llegada al teatro y sus inicios en el cabaré, acompañada de su antigua compañero de baile.

Durante la década de 1980, la escena cinematográfica mexicana se reinventó y experimentó una importante transformación con la llegada de un nuevo estilo cinematográfico, el "cine de ficheras". Dicha tendencia se centraba en exaltar la sensualidad de los cuerpos femeninos a partir de narrativas cómicas que incluían desnudos alusivos a la escena del cabaré. Al no encontrar cabida en estos espacios, y, en vista de la falta de oportunidades en la actuación, el entonces joven Fernando buscó nuevos espacios para expresarse y ganarse la vida. Una vez más, impulsado por los contactos y negociaciones de su madre, se dirigió al Blanquita, donde comenzó su carrera como bailarín a partir de 1983. Sin embargo, el testimonio de Bonelli se aleja de las inmediaciones del teatro, regresando al archivo fotográfico que reaparece en forma de transiciones en las que se desvanecen unas en otras, acompañando a la voz en off de la protagonista.

Así, sumergido en el entorno de las puestas en escena que recuenta el archivo,[10] el joven Fernando, encuentra en la danza un medio de supervivencia permitiéndole así entablar relaciones con reconocidas figuras de la farándula mexicana, tal y como lo atestiguan fotografías en las que aparece en compañía de Sasha Montenegro, Toña La Negra, Lynn May, entre otras. De modo que, la superposición del archivo fotográfico compartido por Bonelli recupera en el documental, un repertorio de emociones y deseos en su paso por el cabaré. Su inclusión en el documental permite revivir estos momentos de esplendor, que funcionaron como métodos de resistencia y de autoformación personal. En estas fotografías se capturan momentos de libertad y extravagancia que, aunque podrían considerarse "imperceptibles", de acuerdo con la perspectiva de Manalansan, representan instancias significativas de auto reconocimiento (Manalansan 502). Por lo tanto, el trabajo de edición realizado por Fiesco al presentar el testimonio de Bonelli acompañado de

[10] La misión del Archivo Memoria Trans-México es conservar, celebrar y difundir relatos y vivencias que dignifican la vida de lxs sujetxs trans. El Fondo Coral Bonelli resguarda fotografías donada por la familia de Bonelli al fallecer está en 2019, su archivo retrata el paso de Coral por la escena del cabaret y los salones de baile en diferentes espacios de la República Mexicana: https://www.memoriatrans.mx/fondo/coral-bonelli

las fotografías de archivo invita al espectador a reconocer el talento y la trayectoria de la protagonista, al tiempo que transmite la importancia de esta experiencia y los saberes asociados a las identidades trans.

Después de veinte años de la última colaboración de Fernando junto a sus compañeros de escenario en el 'Blanquita', antes de ser despedidos, Fiesco convoca al ya envejecido grupo para realizar una puesta en escena del talento coreográfico de los bailarines y amigos. A partir de un plano fijo que sitúa al espectador en la vía pública, y empleando la técnica del dolly-in para acercarse gradualmente a los cuerpos que bailan al ritmo de Pérez Prado, Fiesco regresa al espectador al interior del colorido local que, como academia de baile, en donde el grupo de bailarines se prepara para ensayar la pieza. Así, mientras Bonelli completa una serie de estiramientos preparatorios, la voz de superpuesta de sus compañeros relata sus recuerdos del teatro, narrando interacciones con coreógrafos, bailarines y reconocidos personajes de la variada escena teatral.

Ya de vuelta en la minúscula y rosada academia de baile, el claquetero del equipo de grabación de Fiesco da el pistoletazo de salida al número en el que Bonelli y sus compañeros demuestran su destreza y experiencia al bailar, girando enérgicamente con saltos y movimientos agiles al ritmo del mambo. A través del acercamiento de la cámara, Fiesco se introduce de nuevo en el espacio, acercando al espectador a la destreza de los talentosos bailarines mientras reviven la coreografía aprendida veinte años antes. Si bien Taylor reconoce la capacidad del repertorio para transmitir la experiencia encarnada de lo efímero a través de la materialización del archivo; la académica sugiere también que el *performanc*e requiere un esfuerzo colectivo de transferencia, que parte desde el escenario y se apoya en el espectador para completar la transmisión de conocimiento: "El escenario material, contribuye a que los espectadores entiendan de lo que se trata el performance, son, en conjunto con la práctica corporalizada una relación metonímica que define el ambiente y posibilita la reflexión del evento y el sujeto reflejado" (Taylor 67-68). A través de este acto realizado para el documental, Fiesco capta no solo la destreza técnica y la pasión contagiosa de los bailarines, sino también la nostalgia y el poder transformador de la danza que perduran en el tiempo.

Para las identidades queer de color, así como para las minorías, la desidentificación es en algunas ocasiones una estrategia de supervivencia para negociar los aparatos de poder que establecen sistemas de subyugación racial y sexual (Muñoz 1999:161). Por consiguiente, la escena de baile en cuestión es un acto corporalizado de resistencia colectiva, pues genera a partir del baile y la convivencia una nueva posibilidad de validar la experiencia de los cuerpos marginalizados y excluidos de los estándares institucionales y de los modelos de ciudadanía neoliberal.

Vivir de noche

El cambio en la temporalidad y la espacialidad del relato se manifiesta constantemente hasta conducir al espectador a un momento crucial en la historia de Bonelli: su salida del closet, narrada a través de los testimonios de su círculo más cercano. Este momento íntimo se narra desde distintos espacios de la ciudad, pero es en la cocina de su casa en donde el espectador se sumerge en la intimidad familiar. Es allí donde las protagonistas rememoran el momento de la revelación en el cual Bonelli regresa vestida de mujer, tras realizar número como imitadora de Lucha Villa en uno de los bares que frecuentaba entonces. De este modo, Fiesco recrea en formato de testimonio la reacción de la madre de Bonelli, quien, al recordar la confesión, comparte las emociones que experimentó en el momento en que Coral se sincera con ella: “Fue un golpe muy duro ... Sentí muy feo. No me quedaron palabras” (00:54:24–00:54:30). Por otro lado, Bonelli recuerda el momento empoderada y acompañada de una transición fotográfica que refleja su trayectoria en la escena del cabaré y los salones de baile donde interpretó una identidad de mujer que había permanecido oculta, hasta el día en que se sinceró públicamente.

La voz en off de Bonelli se superpone a un plano picado que muestra a la protagonista en su habitación rodeada de un armario abarrotado con vestidos coloridos y tacones avejentados. En este espacio, recuerda su revelación: “¿Sabes qué? Me vale gorro la gente. Y a partir de este momento se acabó fulano y empieza fulana. Si quieres, y si no, lo siento” (00:55:52–00:55:58). Describe el momento de esta conversación con su madre: “Estaba como en una olla de frijoles, a punto de explotar” (00:56:25–00:56:29). Al pronunciarse y asumirse abiertamente como

sujeto trans por primera vez frente al otro, Coral devela su realidad identitaria, y es a través de esta proclamación como modela y proyecta un futuro posible.

A pesar de la reacción positiva con la que Lilia asumió la transición de su hija, su testimonio también describe las dificultades y recuerda los ataques de transfobia que Bonelli sufrió con frecuencia: la negación de servicios de atención médica, la imposibilidad de encontrar empleo y los retos para integrarse en la sociedad. Para Lilia, la transición de su hija trajo consigo una cadena de limitaciones que apagaron el brillo de su trayectoria profesional: "Me preocupaba, en donde se fue a meter. Después de ser un ídolo, caer en un charco de agua sucia y no saber nada. ¿Qué ha hecho ahora que es mujer? Nada, nada. ¿Qué hizo cuando estuvo de niño y fue de jovencito? Muchas cosas, muchas cosas" (00:58:56–00:59:15). La opinión de Lilia sobre las decisiones de Coral es una muestra del amor que siente por su hija, y a su vez pone de manifiesto la influencia de la percepción normativa que invalida cualquier experiencia que no se ajuste a las lógicas tradicionales y que descalifica el trabajo sexual como empleo digno.

Así, una vez compartida la experiencia reveladora de Coral, el documental regresa a los escenarios de la ciudad para presentar otro acto de transmisión, aprendizaje y conocimiento. Esta vez desde el interior del Bremen, un bar de variedades situado a pocos metros de la casa de la protagonista, donde Coral actúa como imitadora. Rodeada de luces neón, paredes cubiertas de espejos y un público atento en el escenario, Bonelli se presenta como Lucha Villa, la fallecida e icónica cantante de mariachi y baladas rancheras. Ataviada con sombrero blanco con bordados dorados, complementado por un atuendo de mariachi y maquillaje excesivo, Bonelli aparece en la plataforma central realizando una impecable sincronización labial de la canción "Las Ciudades" (1988). A esta sucesión de gestos y movimientos manejados por el sujeto documental mientras se mueve ágilmente entre los comensales, el espacio adopta una atmósfera viva y atractiva que opera como imaginario cultural desde el que se proyectan los conflictos, el aprendizaje y el conocimiento transmitido simultáneamente entre la protagonista y el espectador (Taylor 48). Con ello, el uso de planos de seguimiento hacia atrás muestra la destreza de Coral en su movimiento por el escenario, subrayado por el juego de luces

que enfatiza el rostro de la imitadora entre momentos de oscuridad y destellos brillantes que resaltan la teatralidad del ambiente. En cierto modo, el escenario de Bremen es una plataforma de validación que opera desde el espectáculo para hacer visible lo que ya estaba allí; la experiencia identitaria y el talento de Bonelli como artista trans, construida silenciosamente bajo la imitación, primero interpretando a Raphael durante la infancia, y luego como mujer mariachi al ser Lucha Villa y ella misma. Tal como propone Taylor, el repertorio permite reconceptualizar los procesos históricos y sugiere una reestructuración basada en el acto encarnado. En ese sentido, la actuación de Coral propone una identidad nacional alternativa que transgrede los binarismos de género, empleando la música de mariachi y su interacción con el público como estrategia para transformar la imagen de 'lo nacional' (57). La tarima del bar es entonces un espacio en el que a imitación revela, desde lo teatral, la interioridad del sujeto actuante que encuentra en esta transferencia con el público, una forma de reconocer su experiencia identitaria.

Por otro lado, al ser impulsada por la necesidad de mantenerse y continuar con su vida sexual, Bonelli, al igual que un gran número de mujeres trans en Latinoamérica, encuentra en la prostitución un modo de supervivencia, a pesar de los riesgos que este oficio conlleva. En la mayoría de los casos, como lo señala Lohana Berkins en *Travestis: una identidad propia* (2008), la vía pública es un escenario clave para la construcción de la identidad de las personas trans y travesti que recurren al trabajo sexual como forma de vida, ya que la calle es para este colectivo, el ámbito desde el cual se vinculan entre sí, posibilitando alianzas y operando políticamente desde lo colectivo (23). Al proyectar la importancia que desempeña la calle en la vida de las trabajadoras sexuales, Fiesco documenta la presencia de Bonelli desde la oscuridad de la zona roja de la ciudad, presentando a la protagonista junto a sus compañeras de calle como *identities-in-difference,*[11] a la espera de las transacciones de placer y tacto solicitadas por los usuarios y que operan fuera del marco institucional.

[11] En *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Muñoz emplea este concepto siguiendo las conceptualizaciones del feminismo de la tercer ola, para referirse a las identidades minoritarias y marginalizadas que no se adaptan a la categorización normativa dominante.

Así, en una calle que carece de alumbrado y donde se reúne con sus compañeras, Bonelli enumera algunos de los espacios públicos en los que se moviliza en la ciudad, "Ahorita me están invitando a Revolución, o me voy a Cabeza de Juárez, o a Tlalpan, o a Insurgentes, dependiendo. O si no en el metro, ahí hay conquistas, jaja" (01:24:42 - 01:24:53). En el artículo, *Encuentros Homoeróticos y Homosociales: Una Lectura de Los Detectives Salvajes* (1998) de Roberto Bolaño (2018), Jorge Sánchez Cruz sugiere que la sensualidad minoritaria que se hace visible en el espacio público tensiona las estructuras de normatividad social dominante, generando prácticas de resistencia a partir de la experiencia corporal (36). En ese sentido, la grabación de esta escena con una cámara al hombro permite al equipo de Fiesco captar la dinámica de estos cuerpos disidentes, desde una espacialidad donde se generan formas de resistencia, autogestión y supervivencia.

Dicho espacio de encuentro, situado en una de las entradas del metro Revolución, es otro punto cartográfico que Fiesco localiza para acercar al espectador a la vida de Bonelli, que opera en uno de los muchos rincones oscuros para posibilitar vínculos socioespaciales basados en la precariedad. Como sugiere David M. Tenorio en *Queer Nightscapes: Touching Nightlife in Neoliberal Mexico* (2023), *dichos* paisajes urbanos cuir "provide a transnational queer of color analytic to look, touch, and sense from below, it encounters and fondles with a queer sensorium in the shadows" (Tenorio 364). No obstante, estos ambientes operan como un espacio de convivencia y un entorno alternativo para la adquisición de capital, a pesar de no estar exentos de las atrocidades y la violencia a las que se ven sometidas las mujeres trans y las trabajadoras sexuales. La lente de Fiesco, junto con el testimonio oral de Bonelli y sus compañeras materializa a través de la narrativa, la oscuridad de estos lugares, donde la violencia, la muerte y el placer se entrecruzan ominosamente.

El monstruo y los escenarios

En el ensayo de Joseph M. Pierce, *Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America* (2020), el autor postula que, al adoptar la figura del monstruo mediante la transformación, las identidades trans y travesti adoptan materialidades fluidas que funcionan

al margen de las configuraciones de genero tradicionales y subvierten las políticas neoliberales de reconocimiento e inclusión. De este modo, se permite la construcción de la identidad a partir de la reinvención y el deseo (Pierce 317). Esta transformación se hace evidente hacia el final de *Quebranto*, en una escena rodada en el interior de la estación del metro Auditorio. Antes de salir a la superficie, Bonelli se detiene a observar una de las vitrinas que exhiben la muestra temporal en conmemoración de los 50 años de trayectoria de Raphael, su carismático ídolo y a quien imitó fervientemente durante su infancia.

Tras ese momento de enmarcado en una atmosfera de serendipia y nostalgia, sellado con una sonrisa que captura el primer plano de la cámara girándose para enfocar la fotografía de Raphael, sirve como transición a la última actuación aspiracional del documental. En esta, Bonelli imita al cantante español una vez más, aunque también recuerda su infancia, al refugiarse en la imitación para encontrar y asumir su identidad. Siguiendo el ritmo de "Mi Gran Noche" (1967) y portando una peluca que acentúa su parentesco con el artista, el lente de la cámara se dispone a seguir los movimientos enérgicos de Bonelli, quien desplazándose por el sombrío vestíbulo de la casa convierte el espacio domestico en un escenario que consigue recrear, como apunta Muñoz, un acto solitario que además evoca "a world of queer language, lyricism, perceptions, dreams, visions, aesthethics and politics. Solo performances speak to the reality of being queer at [that] particular moment" (1999:1). Esta proyección individual mediante el performance de Bonelli además resuena con la letra de la canción, que reconoce la noche como un momento que posibilita la exploración de los sentidos irrealizables a la luz del día: "Hoy, para mí, es un día especial / Hoy saldré por la noche … Podré cantar una dulce canción / A la luz de la luna / Y acariciar y besar a mi amor / Como no lo hice nunca". Asimismo, plantea la noche como un momento clave donde los deseos y la exploración de la experiencia cuir encuentran libertad suficiente para manifestarse abiertamente: "Será, será esta noche ideal / Que ya nunca se olvida / Podré reír y soñar y bailar / Disfrutando la vida". Finalmente, aunque la canción no postula el entorno nocturno como un espacio utópico, libre y seguro, esta selección musical propone la noche como una pausa al impasse cotidiano al que se enfrentan los sujetos disidentes diariamente: "Olvidaré la tristeza y el mal / Y las

penas del mundo / Y escucharé los violines cantar / en la noche sin rumbo".

Así, la proyección del talentoso repertorio de Bonelli actúa a través del lente de Fiesco y del trabajo de posproducción como un constructor visual de una memoria corporal, en la que el acto encarnado, los movimientos, la danza y el testimonio se reconocen como una propuesta que transmite conocimientos y emociones que recibe el público espectador. Su presencia, como afirma Taylor, es en este caso indispensable para asegurar el reconocimiento y la trascendencia de la protagonista, de modo que el público del documental asume a su vez, cierta agencia al presenciar el acto de transferencia (Taylor 56). Hacia el final del acto de imitación que Bonelli presenta en el pasillo de la unidad habitacional, Fiesco regresa por última ocasión al hogar de las protagonistas, encontrándolas sentadas una junto a la otra y dando la espalda a la cocina. Esta es una imagen de cierre, que, si bien parece dejar la historia inconclusa, también genera una sensación de incertidumbre respecto a la longevidad restante y la trascendencia de estxs sujetxs.

Finalmente, en la fecha exacta del trigésimo segundo aniversario del terremoto que acabó con la vida de su hermano, Coral se convierte nuevamente en el epicentro de otro temblor y sobrevive a una nueva sacudida. El sismo de 2017 que con 7.1 grados cobró al menos doscientas y treinta vidas y redujo, al menos por tiempo indefinido, el presupuesto destinado a una posible reactivación del Tetro Blanquita, reciento desde donde construyó una identidad como mujer trans. Así, Bonelli muere en 2019 a los cincuenta y cinco años, después del cuarto aniversario de la muerte de su madre y antes del primer aniversario de bodas con su amado José Antonio, quien acompañó a la protagonista durante sus últimos años de vida. El documental de Fiesco trasciende los limites narrativos tradicionales, generando a partir de una práctica hibrida del documental etnográfico, un enfoque para celebrar y reconocer la trayectoria de Coral Bonelli. Mediante la inserción del archivo cinematográfico y familiar, así como el montaje y la banda sonora del filme, se sugiere un enfoque afectivo que evoca al pasado de Bonelli, su infancia y transición, así como su paso por el cine, los salones y las calles del México de finales del siglo XX y principios del XXI. Por consiguiente, el documental de Fiesco, opera desde una temporalidad estratificada, validando el archivo y el repertorio que

compila la vida de la protagonista. Asimismo, con su opera prima *Quebranto* y con el trazo de una cartografía urbana, Roberto Fiesco proyecta la experiencia de los sujetos marginalizados y la cultura cuir contemporánea de la Ciudad de Mexico. Así, podemos afirmar que el filme ofrece una mirada atenta a la realidad de las identidades trans, partiendo desde la intimidad del testimonio oral y la aparición pública en diferentes puntos de la ciudad, materializándose por medio del archivo y el repertorio, yuxtaponiendo la transformación y convocando al espectador a entender la trascendencia de Bonelli desde distintos tiempos, espacios y actos corporalizados.

Obras citadas

Ahmed, Sara. "Introduction: Stranger Fetishism and Post-Coloniality." *Strange Encounters*, Routledge, 2000, pp. 11–27, https://doi.org/10.4324/9780203349700-7.

Berkins, Lohana. "Travestis: una identidad propia." *Escrituras, polimorfias e identidades*, compilado por Paula Viturno, 1ª ed., Buenos Aires, 2008, pp. 17-24.

Estudios Churubusco. "Nuestra Historia." Estudios Churubusco, https://estudioschurubusco.com/nuestra-historia/. Accedido el 19 de Junio de 2024.

Festival Internacional de Cine de Morelia. "Fe, esperanza y caridad". Festival Internacional de Cine de Morelia, 2024, https://moreliafilmfest.com/.

Fiesco, Roberto, Dir. 2013. Quebranto. Mexico: Mil Nubes.

Manalansan, Martin F. "Messy Mismeasures: Exploring the Wilderness of Queer Migrant Lives." *The South Atlantic quarterly* 117.3 (2018): 491–506. Web.

Memoria Trans México. Fondo Coral Bonelli. https://www.memoriatrans.mx/fondo/coral-bonelli Consultado el 11 de Junio de 2024.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics / José Esteban Muñoz.* University of Minnesota Press, 1999.

---. Tavia Amolo Ochieng' Nyongó, and Ann Pellegrini. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity / Jose Esteban Munoz ; with Two Additional Essays by the Author and a Foreword by Joshua Chambers-Letson, Tavia Nyong'o, and Ann Pellegrini.* 10th Anniversary edition. New York: New York University Press, 2019. Print.

Pierce, Joseph M. "I Monster: Embodying Trans and Travesti Resistance in Latin America." *Latin American Research Review* 55.2 (2020): 305–321. Web.

Pink, Sarah. *Doing Visual Ethnography / Sarah Pink.* Fourth edition., SAGE Publications, 2021.

Raphael. "Mi Gran Noche." Al Ponerse el Sol, Hispavox, 1967.

Rodríguez, Juana M. "Touching Alterity: The Women of Casa Xochiquetzal." *Puta Life: Seeing Latinas, Working Sex*, Duke University Press, 2023, pp. 140–79. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/j.ctv37c06pq.8. Accessed 2 June 2024.

Sánchez Cruz, Jorge. "Encuentros Homoeróticos y Homosociales: Una Lectura de Los Detectives Salvajes (1998) de Roberto Bolaño." *Mester (Los Angeles)* 47.1 (2018): n. pag. Web.

SusansaChiron. "Raphael: Exposición en el metro de México" Youtube, 10 Mayo. 2009, https://www.youtube.com/watch?v=_KlR5KLzm2w

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio : el cuerpo y la memoria cultural en las Américas / Diana Taylor ; traducción de Anabelle Contreras Castro.* Trans. Anabelle Contreras Castro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014. Print.

Tenorio, David. "Queer Nightscapes: Touching Nightlife in Neoliberal Mexico." *The Routledge Companion to Gender and Affect*. 1st ed. Routledge, 2023. 357–365. Web.

Vargas, Deborah. (2014). Ruminations on Lo Sucio as a Latino Queer Analytic. American Quarterly. 66. 715-726. 10.1353/aq.2014.0046.

Vargas, Pedro. "Triste, muy triste." El gran Pedro Vargas, RCA Victor, 1943. Spotify.

Villa, Lucha. "Las Ciudades." Las Ciudades, Discos Ramex, 1982. Spotify.

Estéticas de la desidentificación en tiempos de biosocialidad: sobre las nuevas escrituras travesti-trans en América Latina

Daniel Martínez González
Stony Brook University, New York

¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina?
Severo Sarduy, *Cobra*

I. Introducción: de la loca latinoamericana a los nuevos devenires trans

En el universo de las escrituras travesti-trans en América Latina, podemos observar cambios significativos en las representaciones de personajes no normativos. Desde los textos de Luis Rafael Sánchez, José Donoso o Manuel Puig, de los sesenta y setenta del siglo pasado; hasta las nuevas voces de Claudia Rodríguez, Camila Sosa Villada, Ariel Richards, Frida Cartas, Évolet Aceves o Carolina Unrein. Propongo revisar la narrativa trans más reciente de la región, para observar las estéticas de la desidentificación que asumen les autores. Mi hipótesis señala que el contexto de biosocialidad actual opera como punto de partida de las propuestas artísticas de la chilena Ariel Richards, en *Inacabada* y la mexicana Évolet Aceves en *Tapizado corazón de orquídeas negras*; ambas publicadas en 2023. Detecto un movimiento pendular entre pasado y presente para dar sentido a nuevas formas de entendimiento de los devenires travesti-trans en América Latina. Mi objetivo será revelar las técnicas que las autoras utilizan para pensar el cuerpo propio, otorgándoles un papel central a sus universos afectivos. Asimismo, mostraré que en las obras aparece una paradoja inevitable entre la aceptación de ciertos discursos normativos para lograr nuevas figuraciones trans. Finalmente, encontraré los desafíos a los sistemas de

verdad y validación científica de los cuerpos para contrastarlos con los simbolismos alternativos que ofrecen a sus lectores.

En el ensayo "Is there a Transgender Literature in Latin America and the Caribbean?", Amauri Francisco Gutiérrez Coto establece algunas bases para analizar el amplio corpus de literatura trans en América Latina. Separa los textos escritos por personas trans de los de escritores cisgénero que contienen algún personaje trans. Especifica que la autoidentificación de les autores determina la autenticidad de la voz autorial. Del mismo modo, distingue las figuraciones trans y los travestismos entendidos desde las nomenclaturas anglosajonas *drag queen/king* (279). No obstante, creo necesario matizar ciertas diferencias entre el uso del *drag* y travesti en América Latina, ya que no son lo mismo. Resulta necesario apuntar que la palabra travesti ha sido reivindicada y elegida por algunos colectivos trans, sobre todo en el Cono Sur, para autonombrarse desde ciertos contextos de marginación y discriminación del sur global.[1]

Para efectos de mi estudio, y consciente de las distinciones que Gutiérrez Coto plantea, elijo estudiar el corpus de la literatura trans en la región desde las manifestaciones e implicaciones socioculturales que conllevan presentar a personajes travesti-trans. Considero necesario incluir a las locas (La Fountain-Strokes), a las travestis (Wayar), y a las personas trans con intervenciones cosmético quirúrgicas o sin ellas (Valencia y León Olvera). Existen puntos de encuentro y estéticas comunes que cobran sentido en relación con la heteronormatividad compulsiva que nos gesta como sujetos occidentales. En sintonía con Amy Kaminsky: "[p]or mucho que la política queer quiera alejarse y diferenciarse de la cultura heteronormativa, es también un producto de esa cultura, cuyos sistemas de desigualdad ni comienzan ni terminan en cuestiones de sexualidad" (886). Por las mismas razones tampoco excluyo a escritores cisgénero que han develado las costuras de las políticas de representación del género desde distintos contextos y ópticas.

[1] Para profundizar sobre el tema de las reapropiaciones de la voz travesti y de los análisis culturales que se han realizado en torno a los encuentros/desencuentros entre las nomenclaturas travesti y trans, ver: Maffía, Diana (comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2003; Berkins, Lohana. *La gesta del nombre propio*: *Informe sobre la situación de la comunidad travesti en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005 y Wayar, Marlene. *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Mucha Nueces, 2018.

A lo largo del texto, usaré las voces travesti y trans de acuerdo con las identificaciones que autores y personajes exijan. El corpus literario que presento atiende a los debates en torno a las limitaciones de las grafías *queer* y trans en América Latina. Me sumo a los editores de *Resentir lo queer en América Latina*, y apuesto por evidenciar las tensiones del constructo "Latinoamérica" como un todo, en el entendimiento y la articulación de las subjetividades re-sentidas (Falconí *et. al*. 11-12). De tal modo, al realizar una breve genealogía de la narrativa travesti-trans, centraré mi atención en las transformaciones, permanencias y recomposiciones estéticas en las representaciones de cuerpos trans en la ficción regional. Con lo anterior sugiero que no es posible elaborar importaciones de categorías de análisis desde Europa o Norteamérica sin la urgencia de atender focalmente a los espacios de resistencia y resignificación con respecto a las identidades travesti-trans en Latinoamérica.

Todos los textos del corpus operan como superficies de contacto, de acuerdo con los devenires de Deleuze y Guattari: ese contagio aberrante de lo diferente. Importa atender a las turbulencias de lo molecular, de las sensaciones, de las intensidades que se oponen al imperio de la totalidad (277-278). Por lo tanto, el trazo de líneas cartográficas representa la mejor estrategia para esbozar las representaciones escriturales atendiendo a las realidades situadas, con los discursos que nos constituyen y nos sujetan. Mi trabajo tipológico atiende también a las revisiones sobre las experiencias y literaturas travesti-trans de académicos como Luciano Martínez (2008), Paola Arboleda Ríos (2011), Diego Falconí (2014), Cole Rizki (2019), Joseph Pierce (2020), Amauri Francisco Gutiérrez Coto (2020), Lawrence La Fountain-Strokes (2021), Ana Gallego Cuiñas (2021), entre otros. Además de las grandes figuras de la literatura que retrataron a las locas latinoamericanas, como José Donoso, Severo Sarduy, Copi, Reinaldo Arenas y Pedro Lemebel, me importa destacar a escritores no asociades originalmente con sus personajes travesti. Por ejemplo, el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, con su cuento "Jum!", de 1966; o el colombiano Andrés Caicedo, con "Besacalles", de 1969.[2]

[2] Aunque las irrupciones de ambos escritores en sus panoramas literarios nacionales obedecen a lógicas distintas, sus novelas más famosas—*La guaracha del macho Camacho* (1976) y *¡Que viva la música!* (1977)—,

Ambos escritores forman parte de la primera ola, a finales de los sesenta y principios de los setenta, en la que aparecen con mayor frecuencia personajes travesti. Los escritores se concentran en el descentramiento corporal y la animalidad. Tomemos por ejemplo, el cuento arriba mencionado de Luis Rafael Sánchez, que habla sobre el "hijo de Trinidad": un joven negro que prefiere blanquearse y vestirse de mujer. El personaje provoca la incomodidad de todo el pueblo, que desde el rumor, la ira y la normativización coloca al protagonista en el anonimato. El "hijo de Trinidad" no tiene nombre y el juicio popular califica negativamente sus acciones: "Que el hijo de Trinidad se prensaba los fondillos hasta asfixiar el nalgatorio. Que era ave rarísima asentado vacación en mar y tierra" (55). La incidencia en la genitalidad como foco de la interacción con les otres, la violencia, más la noción dual marcada por el binomio mar/tierra, auguran los grandes lugares comunes de las ficciones travestidas.

El hijo de Trinidad muere ahogado al final del relato, después de su persecusión, en la que el pueblo participa para golpearlo. La onomatopeya —"jum"—aparece a lo largo de la narración como un murmullo anónimo y quejumbroso que se confunde con los ladridos de los perros. Sólo cesa cuando el protagonista se hunde en el río, transformando el ruido latente de "¡jum!" a "¡glu!". Una vez que se deshacen del anormal afeminado, el orden en el pueblo se restablece. En tan breves páginas, el autor puertorriqueño fue capaz de enunciar los anatemas del cuerpo disfórico y descentrado a partir del escrutinio social. Desde la teoría, Severo Sarduy enuncia las estrategias del travestismo como capacidades de (des)aparición y (con)fusión en el espectro del dimorfismo corporal:

> El travesti humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo: el *travestimiento* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de la metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del «juego» aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable … pero también el *camuflaje*, pues nada asegura que la conversión cosmética–o quirúrgica–del hombre en mujer no tenga como finalidad ocultar una especie de desaparición, invisibilidad, *d'effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo … y, en la medida de su separación, … de su diferencia o de

fueron novedosas en la década de los setenta y ahora se consideran obras cumbre de la literatura puertorriqueña y colombiana, respectivamente.

> su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal del travesti y su fascinación por la *fijeza* a su vez fascinante; finalmente la *intimidación*, pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran (1267-1268).

Como posibilidades, el fracaso de las estrategias tiene como consecuencia la violencia que reprende a los cuerpos no normados por exceder los mitos de los modelos "reales" de representación de los cuerpos. Merece la pena recordar el fin de la Manuela, personaje principal de *El lugar sin límites* (1966), que también muere tras haber puesto en marcha la fascinante fijeza de la bailarina de flamenco y la consecuente intimidación del macho Pancho Vega. Sin embargo, la contratapa de la violencia ejercida hacia dichos personajes, deviene posibilidad de representación a partir de los simbolismos de la belleza y la juventud. Todas coinciden en su deseo de alcanzar ese ideal normativo que con la llegada de los años ochenta se dificulta en medio de la crisis del SIDA. Desde Severo Sarduy hasta Mario Bellatín, pasando por Copi, Reinaldo Arenas, Carlos Varo y Pedro Lemebel, la marca de la pandemia añade una capa de complejidad que les autores evidencian y denuncian a partir de los entramados de las políticas de la muerte.

La intimidación sarduyana que él mismo hiperboliza en novelas como *Pájaros de la playa* (1993), al presentarnos personajes agónicos y humanimales, completamente fuera de la especie, entra en contacto con las apropiaciones de los productos de las industrias culturales. Claros ejemplos son los textos de Lemebel en *Loco afán: Crónicas del sidario* (1996), que hilvanan la precariedad de los circuitos contraculturales de la diversidad sexo-genérica con la espectacularidad hollywoodense. "La muerte de Madonna" o la mítica "Biblia rosa y sin estrellas (la balada del rock homosexual)" ponen de manifiesto las técnicas de mimesis e imitación que el travesti hace del gesto femenino sobre el escenario. Este tipo de relación material de los sexos traza una línea con la literatura del argentino Manuel Puig, quien incide en la subsunción de las tramas melodramáticas de consumo masivo en las construcciones identitarias maricas/trans/travestis: dar sentido a sus existencias mediante productos mass mediáticos.

Las novelas publicadas en las primeras décadas del siglo XXI, optan por visiones poliédricas e irreductibles, combinando las rutas abiertas por

les escritores de las décadas anteriores. Así lo muestran las estéticas pop de Mayra Santos-Febres en *Sirena Selena vestida de pena* (2000), Antonio Sánchez Baute en *Al diablo la maldita primavera* (2002), Dani Umpi en *Aún soltera* (2003) o *Soy lo que quieras llamarme* (2012) de Gabriel Dalla Torre. Las reescrituras historiográficas de Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* (2016) y *Las niñas del naranjel* (2023) homenajean lo elaborado en la década de los noventa por Reinaldo Arenas o Antonio Benítez Rojo. Asimismo, las escrituras del compromiso, como Claudia Rodríguez en *Cuerpos para odiar* (2013), presenta el lado más crudo de la existencia travesti en su enfrentamiento con los cuerpos represivos del Estado y la sociedad heteronormativa. Aunque aparezca innegablemente el signo de la violencia dentro de las diégesis, la resistencia ante la muerte o la normalización del cuerpo travesti provoca reflexionar en torno a las estéticas de las desidentificaciones, los afectos y los devenires. La multiplicidad de temáticas que condensa la literatura travesti-trans de la región devela la transformación de los órdenes simbólicos de inteligilibilidad de los cuerpos. Resulta fascinante observar cómo los afectos y las afectaciones atraviesan sus producciones y cómo son capaces de responder subversivamente al mandato biologista de la cisheteronorma.

II. Biosocialidad y desidentificaciones: rutas teórico-afectivas

Desde la filosofía de las ciencias y los nuevos feminismos materialistas, propongo problematizar la existencia trans dentro del marco del mandato del dimorfismo sexual. En sintonía con la biotecnóloga y filósofa feminista Lu Ciccia, en su libro *La invención de los sexos*, el desarrollo científico moderno estableció sus bases a partir de la jerarquía de los cuerpos, al posicionar en el cerebro la determinación biológica sobre las diferencias conductuales manifiestas en lo social. Como investigadora predoctoral del Departamento de Fisiología del Sistema Nervioso de la Universidad de Buenos Aires, Ciccia se dio cuenta de que existe un sesgo de origen en los estudios sobre el cerebro humano. Cuando se encontraba en los estadios de investigación con roedores, cuestionó por qué el macho siempre se utiliza como índice de referencia. Encontró que omitir a los ratones hembra para supuestamente evitar que sus fluctuaciones hormonales introdujeran variables en los resultados, chocaba con la validez objetiva

del dimorfismo: "dos sexos; esto es, biologías definidas por sus roles en la reproducción excluyentes entre sí, sin nada en el medio" (16).

El antropólogo Paul Rabinow nombra biosocialidad a la red de circulación de términos identitarios ordenados desde la ciencia (Rabinow 29). Como el paradigma incuestionable en las sociedades modernas occidentales, ha logrado ordenar desde el siglo XVIII a la fecha, las formas de socialización humana. El nivel de hiperespecialización del discurso científico excede el terreno de la escopía, para abstraer también el dominio de lo invisible: los mecanismos internos del cuerpo, lo neuronal, lo molecular y lo genético. Ciccia es consciente de que las críticas hacia los estudios médicos, los experimentos de laboratorio y las hipótesis clínicas difícilmente permean en la operatividad cotidiana, porque se entiende que la ciencia habla del funcionamiento real del mundo. No obstante, la potencia de sus argumentos son necesarios para entender las fronteras de la biosocialidad y cómo derribar la causalidad genitalidad y cerebro:

> En definitiva, hoy predomina el puente aspiracional de las ciencias positivistas del siglo XIX: una idea de vínculo causal entre genitalidad y cerebro, entre sexo y género. El cerebro se vuelve el sexómetro del siglo XXI desde una lógica prenatal que busca tornar imposible la plasticidad sexo-genérica habilitada por las técnicas y tecnologías del siglo XX: *se nace varón o mujer*. Sin embargo, de existir un vínculo entre cualquier característica biológica y la orientación sexual e identidad de género, ¿estamos dispuestes a darle el peso de la causalidad? ¿Cómo hacerlo si no hay biología que exista *por fuera* de la valoración cisheteronormada que hacemos de ella? (Ciccia 142-143)

Ante la relación causal cerebro-genitalidad imperante en la ciencia, Ciccia propone atender a la plasticidad—*aprendemos con todo el cuerpo* (221)—y a la dimensión afectiva. Las maneras de adaptación al contexto importan para entender y reconocer las identidades sexo-genéricas sin reducirlas a desviaciones o anomalías del sistema dimórfico. En su argumentación privilegia la construcción de subjetividades posibles criticando los marcos limitantes de los discursos científicos. Reconoce que "[n]uestra subjetividad es heredera del discurso científico moderno que nos ha enseñado durante trescientos años a encarnar conexiones causales" (Ciccia 221). Pero en *La invención de los sexos*, se busca desenmascarar que los patrones conductuales legitimen la causalidad biológica (222). ¿Qué pasa cuando las personas trans participan de roles estrictamente

generizados? La realidad de las experiencias encarnadas abre una puerta para comprender las maneras en que materia y discurso se entretejen.

En el artículo "*El pánico y tus ojos que me sueñan*: etnografía afectiva de un tránsito de género", Siobhan Guerrero McManus arroja luz sobre un problema nodal de las existencias trans en la actualidad: son acusades de reificar los roles de género. La autora acepta la "culpa" y deduce que dicho proceso de auto percepción desde el binarismo se debe a que los cuerpos no normados han sido excluides del discurso científico como verdad a la cual asirse para validar sus existencias. Es decir, no existen otros referentes para constituir sus relatos y experiencias más allá de los que establece el dimorfismo: cerebro de varón o cerebro de mujer. A partir de la teoría de los afectos, la autora propone estrategias de desidentificación que lleven a cartografiar las emociones que provocan ser percibide como anómalo. Promueve el ejercicio de la intra-acción, que entiende como la interacción de une misme con su propio cuerpo para generar nuevos horizontes afectivos y, en consecuencia, nuevas hermenéuticas.

Tras observar—al igual que Ciccia—que cualquier tipo de manifestación biológica fuera de la regla se entiende desde la ciencia como una desviación, la escritora critica que los cuerpos trans han sido excluides de procesos históricos de abstracción que los varones y mujeres cis poseen. Eso implica poder acceder sin problemas a un código de lectura cultural sin ser cuestionades, porque los significados de sus mentes, cuerpos y acciones están previamente otorgados y validados. La autora puntualiza entonces, que las personas cis también participan de la reificación de los roles de género. Por lo tanto, habla sobre la patologización sociopolítica de lo trans y defiende la reinvención de toda subjetividad desde la diferencia sexual (Guerrero McManus 120-121).

A partir de la autoetnografía, la escritora va desentramando la complejidad de los sentimientos que le provocan la exclusión, el miedo y el odio encarnados en su propia subjetividad. Se pregunta cómo generar una hermenéutica del propio cuerpo, después de descubrir que muchas veces se cae en los esencialismos ontológicos. Propone como herramientas la intra-acción y los afectos para atender a lo que llama "interferencias textuales": la forma en la que los discursos que nos constituyen están impresos en los cuerpos y determinan las formas de relacionarnos, incluyendo los biologicistas. La intra-acción hace

referencia a las actividades que cualquier cuerpo realiza para interactuar consigo mismo, habitarlo de forma diferente, "emergiendo en el proceso un sujeto en algún sentido diferente" (114). En distintas intensidades, la literatura travesti-trans en Latinoamérica, contiene momentos potentes de intra-acción ya que, en sí mismo, el tránsito de género representa una relocalización corpo-sensorial.

Guerrero Mcmanus dice que la intra-acción posee un fuerte componente performático. Tiendo un puente entre las recomposiciones corporales de la intra-acción con las propuestas de José Esteban Muñoz sobre la futuridad y las desidentificaciones. De la misma manera que la filósofa, el crítico cubano-americano le otorga un papel fundamental a la creación de utopías propias. Ante las políticas pragmáticas del presente, los síntomas aún no explorados se vuelven promesa en el horizonte de posibilidades para establecer nuevas formas de relación y entendimiento.[3] En *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (2009), Muñoz dice que "[q]eerness as a utopian formation is a formation based on an economy of desire and desiring. This desire is always directed at that thing that is not yet here, objects and moments that burn with anticipation and promise" (26).

Las acusaciones de la reificación sientan sus bases en la frustración de que las personas trans orbiten entre los universos simbólicos dicotómicamente generizados "desobedeciendo" a los mandatos de la biología. Aquí se hace patente que la apariencia está típicamente asociada a ciertos roles, y éstos están cimentados en distintos tipos de violencia. En mayor o menor medida, la aparición de los sujetos minoritarios en la esfera pública se convierte en un tránsito entre la resistencia, la mimesis, la negociación o la incorporación de actos performáticos del género. Cuando existe una consciencia de dichos actos, de sus intensidades y momentos de emergencia, estamos atendiendo a lo que Muñoz llama desidentificaciones (*Disidentifications* 39). Los actos de desidentificación están en directa confrontación con la sanitización y fijeza de las identidades en sentido clásico. Como la intra-acción y la futuridad, también tienen la cualidad de posarse sobre la exploración del deseo y la dislocación del sujeto que las ejecuta.

[3] El *not-longer-conscious* que Muñoz retoma de *The Principle of Hope*, del historiador Ernst Bloch.

Dicho lo anterior, la cuestión pendular—pasado-futuro—que delineé en la introducción puede observarse cuando se toma consciencia de la sujeción que provocan los discursos que estructuran a los sujetos y que funcionan como trampolín desidentificatorio para crear nuevas sensorialidades y experiencias. La reificación de género sería entonces un estadio del proceso por medio del cual nos hacemos sentido de acuerdo con nuestras subjetividades deseantes. Únicamente funcionaría como el material de construcción de una nueva arquitectura relacional, porque no puede negarse la discursividad que nos hace observables y legibles ante les otres. La desidentificación resulta, entonces, en escenificaciones que descolocan, reorientan y reescriben los libretos dominantes (Muñoz, *Disidentifications* 23).

Entre la intra-acción, la desidentificación y la autoetnografía de los afectos, se condensa la heterogeneidad de los materiales dispuestos a lo largo del tiempo y el espacio para hacernos y deshacernos de nuestras subjetividades. En ese sentido, exceder la biosocialidad implica encontrar nuevos puntos de contacto entre experiencias vividas y transmitidas por les demás. También significa encontrar figuras inteligibles que establezcan relaciones, a contracorriente de la objetividad y literalidad no metafórica del discurso científico. Las herramientas teóricas con las que propongo leer los nuevos textos travesti-trans en la región generan sensaciones y afectos en sus ejercicios narrativos. Posan la mirada en artefactos del pasado, documentos y memorias para construir devenires, en el sentido que establecen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas:*

> Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo. (275)

Durante los siguientes párrafos, analizaré algunas escenas vertidas en las novelas de Évolet Aceves y Ariel Richards, para concentrarme en su propuesta estética. Teniendo en mente el concepto de devenir, especialmente en su condición deseante desde el lugar de la emergencia, pongo la mirada en las líneas que comunican ambas obras como ejercicios desidentificatorios. El largo recorrido de la literatura trans que esbocé en la introducción también es importante en tanto que contamina la prosa de

mis autoras. Al mismo tiempo, ellas también van contaminando los artefactos que seleccionan para volverse inteligibles, para encontrar vínculos con lo que les antecedió, y para que la inhumanidad de sus cuerpos perpetue el poliedro luminoso del devenir-trans.

III. Ariel Richards y Évolet Aceves: la inteligibilidad en la intra acción

Ariel Richards, en *Inacabada* y Évolet Aceves, en *Tapizado corazón de orquídeas negras*, se aproximan por medio del yo narrativo a las experiencias de dos personajes en tránsito. La primera, nos habla de Juana, una investigadora en historia del arte que regresa a Nueva York, ciudad en la que estudió, mientras nos cuenta sobre los sentimientos que le atraviesan al hacer partícipe a su madre de su tránsito de género y su identidad femenina. El segundo libro combina los géneros de la poesía, las memorias y la entrevista para presentarnos la vida de la poeta y fotógrafa Cayetana de la Cruz Schneider. Ambientada en su mayoría durante los primeros años del siglo XX, Aceves construye la infancia de una niña trans en la Ciudad de México de la época porfiriana. Ambas novelas se valen de los recuerdos, y especialmente de la fijación en la objetualidad para poder narrar sus vidas, en la interacción con sus propios cuerpos y pensamientos.

Llama la atención que, a pesar de que son radicalmente distintas a nivel diegético, los *incipit* tienen potentes tropos en común: la madre y el viaje. En el caso de *Inacabada,* la literalidad del motivo del viaje en avión inaugura la trama, aunque pronto nos enteramos de que Nueva York, como destino del vuelo, también será el espacio donde transcurran los recuerdos y por lo tanto, funciona como pliegue temporal entre pasado, presente y futuro. La cabina del avión como espacio cerrado potencia el estado de sitio interno de Juana, y nos obliga a sentir la paradoja del movimiento y la sujeción en paralelo que la misma protagonista encarna: el deseo de compartir con su madre la transición (movimiento), y la constante cerrazón de ella ante el tema (sujeción). Asimismo, la actitud de la madre, dormida y quieta contrasta con la inquietud de la protagonista. Un detalle más sobre el que volveré más adelante: la madre no tiene nombre, excepto la letra M de madre, mujer y marca, que interpreto como sinónimos.

La escritura detallista y abigarrada de *Tapizado corazón* ... inaugura la historia y atrapa la atención del lector. Nos situamos en la habitación de la madre de la protagonista:

> En el interior de aquella habitción alfombrada como pasto selvático, tomaron lugar mis primeros recuerdos. Una especie de ola luminosa entraba por la ventana, dibujando en el aire ondulaciones de microscópicas partículas de polvo que se agitaban vertiginosas cuando mi madre sacudía sus prendas asfixiadas en el fardo de vestidos, que con tanto celo acumulaba en su armario de caoba: un clóset coronado por arabescos pletóricos que me mareaban al seguirlos con la mirada, mientras trataba de llegar al algoritmo indescifrable de aquellas extenuantes curvas tan arcanas. (15)

Al igual que *Inacabada*, la atmósfera está suspendida en el tiempo pues la recrea la narradora a partir de la memoria. La atención en las minucias como la alfombra como pasto, las partículas de polvo en suspenso y la luz que entra por la ventana promueven el sumergimiento en la lentitud de la escena. Una vez más, la madre no tiene nombre, y su figura se desvanece detrás de los movimientos de las telas que capturan la atención de la niña. En ambos pasajes existen lugares destino a los cuales llegamos por medio del recuerdo: Nueva York y la Ciudad de México anclados en el pasado, y reconstruidos desde los mismos espacios en el presente como muestra más evidente del péndulo temporal pasado-presente que he propuesto.

Con respecto a la madre, la antropóloga mexicana Marcela Lagarde le otorga un lugar clave en la reproducción de la hegemonía. Habla de los cautiverios como esos espacios signados y sin salida en los cuales se ha colocado a las mujeres en Occidente:

> En particular, la madre construye el consenso al modo de vida que de acuerdo con las condiciones sociales y culturales le esperan. A través de la maternidad, la mujer-madre es transmisora, defensora y custodia del orden imperante de la sociedad y en la cultura. Sin la concurrencia de la mujer-madre, no es posible la vida, pero tampoco la muerte, es decir, la sociedad y la cultura. (360-361)

Entre aquel primer texto inaugural de Luis Rafael Sánchez y las novelas que estudio aquí, hay un cambio radical del signo: la identidad del travesti estaba otorgado desde su relación filial (el hijo de Trinidad), mientras que Aceves y Richards contemplan una desidentificación de la madre al tiempo que las subjetividades de las personajes trans se vuelve completamente transparente. La transparencia corresponde con la

capacidad de decirse a veces en la reificación de los roles de género y otras veces recomponiendo el orden simbólico del dimorfismo; y la posibilidad de que en sus ejercicios de textualización generen una hermenéutica particular. Mientras tanto, el ocultamiento del nombre de las madres las coloca en el lugar antropológicamente signado de aculturadoras. Por eso interpreto la M como el *continuum* marca, mujer y madre: como cautiverio biosocializado.

Aunque en *Inacabada* también se genera a lo largo de la novela una posibilidad de escucha entre madre e hija, los relatos sobre la maternidad posibilitan una escena simpática de desidentificación en la protagonista. Madre e hija están hablando sobre el padre muerto de Juana. Ella pregunta si la madre estuvo enamorada de él, y ella responde que se querían pero que lo que más deseaba era ser mamá: "—Siento que nací con la vocación de ser mamá" (81), comenta M. La hija saca una foto de la madre con ella en brazos, de bebé, pero la madre responde que la de la foto no es ella, sino su hermana Concha. "—Pero mamá, su pilucho es azul" (81), le increpa Juana, y la anécdota se resuelve cuando "M se rio y le explicó que nunca supo qué sería hasta que nacieron, así que iba a la clínica con ropa de los dos colores y los primeros meses les ponían ropa de niño y niña. Aunque la primera reacción de Juana fue de decepción, después le gustó haber estado equivocada y reconocerse en una niña recién nacida que no era ella" (81-82).

¿Podríamos hablar de un ejercicio performático de travestimiento? La cobija azul del bebé como prenda generizada opera como la evidencia de su genitalidad, y por lo tanto, de su futuro. Si desde ese absurdo comparamos los ejercicios del *femme drag* de los ochenta a la fecha, podríamos asegurar que Concha es un drag mimético, logró las estrategias sarduyanas del travestismo. O quizás, siguiendo a José Esteban Muñoz: "passing can be a third modality where a dominant structure is co-opted, worked on and against. The subject who passes can be simultaneously identifying with and rejecting a dominant form" (*Disidentidications* 108). Por supuesto que no existe voluntad alguna en actuar críticamente la desidentificación del género, pero en el presente desde el que Juana observa la foto, el color azul sirvió como catalizador del dominio de la masculinidad que se quiebra ante la revelación de la identidad.

En el caso de *Tapizado el corazón de orquídeas negras*, no sólo la madre, sino también el padre inciden en la educación generizada de quien fue el niño Leonardo. El padre como la autoridad que ejecuta los castigos y las prohibiciones, mientras que la madre se ciñe al clásico rol de cuidadora. Pero la sentencia de muerte en el orden simbólico, como señala Lagarde, la da la madre de Cayetana: "Un día hablé con mi madre sobre mis femeninas inclinaciones, ¿sabes qué me contestó? *Preferiría que esto fuera una pesadilla*, mientras lloraba amargamente" (192). La exclusión del núcleo familiar posibilita una lectura desidentificatoria de la novela, puesto que la protagonista no puede escindir a sus padres-verdugos de sus memorias de infancia, sino que utiliza ese marco de biosocialización para posar la mirada en los objetos a partir de los cuales se vuelve digerible su existencia como mujer. Es decir, los vestidos, los tacones, el pelo, las muñecas, el maquillaje, las joyas, la atracción hacia los varones y la hipersensibilidad que atraen a Cayetana, se tornan actos desidentificatorios pues al tiempo que son las formas dominantes de la cultura heteronormativa dimórfica, también se convierten en los avatares que la protagonista se apropia para hacerle sentido a su propia feminidad.

Los ejercicios de intra-acción ocurren con la misma objetualidad mencionada. En la exploración de sus sentires, la niña está obsesionada con calzarse unos botines de tacón tipo Luis XV de su madre. La atención se concentra en la descripción de las piernas y la postura en contacto con ellas, y de cómo se sintió cuando su madre le prohibió ponérselos: "Sentí una estampida gutural de pájaros negros abalanzándose sobre mis entrañas, como río caudaloso, como maremoto fulminante. Quedé mudo. Paralizado. Ahí descubrí la diferencia entre yo y los demás niños" (30). Si la intra-acción promueve la reeducación de los lenguajes corporales al descomponer la expresión de género, en la novela se puede observar la forma en la que Leonardo-Cayetana sintoniza su cuerpo y sus sentires para acceder a gestualidades veladas para elle hasta ese momento.

Creo que ambas novelas inciden maravillosamente en los procesos de autointeligibilidad de les personajes. Si en el devenir el yo parte del presentismo absoluto, también parte de las interrelaciones absolutas. En el caso de las autoras, Ariel Richards propone el espacio de la historia del arte como nueva sintaxis hermenéutica de Juana. A partir de la búsqueda y análisis de obras de arte inacabadas, la investigadora pretende desafiar

la idea de autoría individual, y sugiere en su lugar la noción de continuidad que "consideraba el paso del tiempo como un factor que incidía en la obra … Es decir, consideraba que las obras seguían haciéndose en la medida en que seguían siendo interpretadas" (44). El latinazgo *faciebat* o «siendo hecha por» pasa a convertirse el motivo principal de la narración. Entre el anecdotario que recoge la diégesis, se mencionan treinta obras sin terminar de la plástica europeo-norteamericana, y una obra literaria: *La tempestad* de William Shakespeare.

Juana interpreta a las pinturas sin acabar como hebras suspendidas en el tiempo, "que no contemplaban final" (94). De la misma manera, el cuerpo trans tampoco contempla final por el acecho constante de la corporalidad cis que se presume completa y terminada. Dentro del mismo punto tiene cabida la obra shakespeareana: "En esa obra de Shakespeare había un hada que no tenía género. En ninguna parte del texto estaba especificado si se trataba de un hombre o una mujer y Juana … se quedó pasmada con la idea de que pudiera haber alguien entre los dos géneros" (100). Extrapolando la discusión crítica de Lu Ciccia con respecto al relato del desarrollo dimórfico de los cerebros en la histroria de la ciencia, que ella califica de sesgado, y que por lo tanto podemos calificar de ficticio, de igual manera la autora está historiografiando su propia ficción.

Lo mismo ocurre con *Tapizado corazón…*, en donde Cayetana cuenta su propia historia, y no sólo funge como informante de Juventino, su entrevistador, sino que se atreve a editar y censurar lo que él ha escrito sobre ella para mantener la fantasía de su propia historia de vida. Además, para el caso de Leonardo-Cayetana existe una metaforización del cuerpo-naturaleza que también encuentra cardinalidades histórico-míticas: la dualidad Xochipilli-Xochiquetzal:

> Se le conoce como el Príncipe de las Flores, y, semejante a su dualidad complementaria Xochiquetzal, es dios de las flores y las plantas, incluyendo la vegetación prohibida…
>
> Xochipilli, de cuerpo joven, humano y bien proporcionado, alberga adherencias de flores en sus muslos, rodillas y pantorrillas, entre ellas la flor de tabaco y también la ololiuhqui, enredadera alucinógena en forma de campana blanca; le dicen el manto de la virgen.
>
> Las prostitutas en el imperio azteca, las *ahuianimes*, … eran consideradas las pecadoras con deseo sexual y prostitutas nefandas, se les percibía como hombres vestidos de mujer, con comportamientos de mujer; eran diestras del engaño, y también, entre sus manos, portaban una flor. (186-187)

Con Cayetana ocurre que durante toda la trama juega con las intensidades de sus desidentificaciones con el binarismo, hasta tal grado que algunos de sus recuerdos versan sobre sus fantasías de emasculación. No obstante, del cuerpo disfórico pasa al cuerpo eufórico, especialmente cuando relata la escritura de su "Manifiesto de la Mujer Dual", donde defiende su cuerpo no mimético con la binariedad y protesta en contra de las feministas que "*están siendo soldaderas ciegas que luchan por marcar las diferencias biológicas entre sexo masculino y femenino*" (156-157). Así, aparece una demostración más de la intra-acción cuando el cuerpo se convierte en alegoría de la naturaleza con un asidero histórico, donde nuestra protagonista coloca su verdad y secuenciación de su relato: constantemente se refiere a su pene como una flor o como una crisálida.

Otro de los elementos naturales que aparece en ambas novelas es el agua. Sorprendentemente, existen dos escenas similares que describen los ahogamientos de Juana y Cayetana. Empezemos por *Inacabada*: en una analepsis de la trama principal, acudimos a un día de playa en Fort Tilden entre quien Juana era antes y su compañero de piso H:

> Para Juana, esa mañana, la orilla era la única seña de lo conocido, y entre las olas fue incapaz de saber dónde empezaba o terminaba el mar. Estiró sus piernas y no tocó el fondo. Estiró sus brazos y no encontró a H … Tragaban agua, estaban asustados y se descubrieron lejos de la orilla…
>
> En medio del esfuerzo y del desconcierto, entre esas olas que se estrellaban contra ella, dos visiones se superpusieron al agua: una, la de una enorme cavidad oscura y silenciosa donde la vida empezaba y terminaba, y la otra, la solitaria figura de su madre … Juana se sintió tremendamente atraída a esa sombra sin fondo y tuvo la certeza de que si dejaba de bracear, no sería tan terrible. Morir también era una posibilidad de descanso. (61-62)

Comparemos con lo que le ocurre a Cayetana, que por medio de la imaginación, durante la hora del baño disfrutaba de jugar al hundimiento del Titanic:

> Así que, un buen día, decidí partir hacia las profundidades, donde en lugar de estamparme con mujeres varicosas pudiera hallarme de frente con las sirenas. Avancé y avancé hacia el horizonte, poco a poco el suelo arenoso se iba alejando de mí y de la superficie del mar, a tal grado de no verlo más. ¡Estaba flotando de la nada!

> De pronto saqué mi cabeza para ubicarme en el otro espacio, el de afuera, y me invadió un miedo terrible al ver que la playa se hallaba a kilómetros de distancia, el magnetismo del mar me había jalado con él…
>
> En ese instante decidí ir de regreso, temiendo que algún siniestro tiburón mordiera mis hermosas piernas, pero antes de partir decidí voltear por última vez a aquella negrura, tal vez ya había llegado a la zona de las sirenas. No vi nada más que oscuridad. Pero, al retomar mi camino, de pronto me encontré de frente a un hecho insólito.
>
> Había delante de mis ojos una especie de delgadísima tela, como mantel de seda, negro o púrpura por arriba; blanco, del color de la pureza, por debajo. En la parte superior estaba adornado por blancos lunares. Su delgado cuerpo se movía en ondas dentro de su inmovilidad. Parecía flotar. Ondulante me veía, porque tenía ojos; me observaba con sus negros ojos verticales y alargados, contemplándome como yo a él, a un brazo de distancia de mí. Con su alargado y expandido manto, parecía una virgen. La virgen de las tinieblas. (242-243)

El agua, como elemento frío e inestable, está históricamente asociado con el universo simbólico femenino. El espacio propicio para el hombre, la civilización, la cultura y la razón es la tierra, su opuesto. Por lo tanto, en la secuencia del tránsito hacia la muerte por ahogamiento, que no ocurre en ninguna de las dos novelas, la división entre dos mundos que marca la superficie coloca bajo el agua las significaciones de la feminidad. De acuerdo con mi interpretación, ser tragado por el mar pasaría a ser un reclamo de pertenencia de los cuerpos de agua, o sea, cuerpos femeninos o feminizados, para poder observar el mundo de otra manera: devenir-mujer, devenir-travesti. A mi modo de ver, observar por debajo del agua, respirar dentro del agua, o morir ahogade significaría la subversión total del mundo falo-logocéntricamente estructurado. Una cualidad que muchos de los textos travesti-trans, pero no sólo, poseen y explotan como recurso estético a lo largo y ancho de la región latinoamericana.

El punto de convergencia entre ambas novelas está en el despliegue simbólico del agua: el origen, la oscuridad, lo desconocido, la atracción irracional, el vértigo del fin, etcétera. Los pasajes son ejercicios estéticos de la desidentificación porque contienen la sensación del fin de lo conocido codificado a través de la muerte, y el tránsito hacia otro universo que está regido por el elemento antitético de la tierra. La sensación límite del ahogamiento puede operar en el mismo sentido de la intra-acción que he analizado: una rearticulación extrema de todo el funcionamiento corporal. Si regresamos a "Jum!", el cuento, la lógica de la violencia que culmina con la muerte del "hijo de Trinidad" se convierte en potencia

narrativa. Una transmisión de la experiencia sofocante que atraviesan los sujetos minoritarios en el cotidiano, en el mundo inamovible de la firmeza terrestre.

IV. Conclusiones: historiografiar las propias ficciones

Elegí las novelas *Inacabada*, de la escritora chilena Ariel Florencia Richards y *Tapizado el corazón de orquídeas negras*, de la mexicana Évolet Aceves, porque les une la particularidad de ser mujeres trans escribiendo en la actualidad sobre personajes y vivencias trans. Decidí que fueran textos publicados durante el 2023 para poderlos contrastar con la amplia constelación de narrativas sobre el tema en la región, y porque tenía la intuición de que la lectura desde la afectividad podía ser enriquecedora. Las producciones sobre identidades travestis enfatizaban el drama del cuerpo descentrado dentro del cuerpo social, y los múltiples mecanismos para su eliminación. Las muertes de muchos de los personajes travestis de los sesenta, setenta y ochenta dan cuenta, por un lado, de la extrema violencia que enfrentan los cuerpos que exceden las normas, pero también de los entramados biopolíticos de las últimas décadas del siglo XX, al asociarles como cuerpos enfermos.

He llamado historiografía de las propias ficciones a los procesos de escritura de las autoras a partir del reacomodo de referentes. La conveniencia de encontrar figuras, relatos o discursos que les hagan sentido para sus exisencias proviene de la combinación de los ejercicios desidentificatorios, y las afectaciones encarnadas desde la intra-acción. Al historiografiar las propias ficciones, las autoras subvierten las connotaciones negativas de la reificación de los roles de género. También promueven una nueva hermenéutica que, si bien tiene como base la textualización de sus cuerpos desde el binarismo, logra exceder el encorsetamiento de los roles de género tradicionales. Hemos observado cómo Richards y Aceves encuentran en la historia, los mitos, el arte, y la memoria singular y familiar figuras estéticas desde las cuales hablar de sí mismas pero también generar vículos con otras subjetividades.

La afectación y los afectos son fundamentales para las nuevas escrituras travesti-trans, porque las sensaciones encarnadas también despliegan otros significados. A veces entran en conflicto con los

establecidos ideológicos de la ciencia moderna. Los ejemplos dentro de las diégesis ejemplifican cómo, a veces, les personajes ejecutan violencias sobre sí mismas para ajustarse al dimorfismo. No obstante, la imaginación que propone nuevas potencias del devenir, no tiene límites para el reacomodo de relatos que posibiliten la inteligibilidad de las existencias trans. De la misma forma, las cartografías de la narrativa sobre o escrita por travestis y trans, se combinan en una vasta infinidad de posibilidades estético-discursivas. Los grados de diferencia existen en tanto que atraviesan las existencias de otres, las condiciones de posibilidad de lectura para las autoras que he estudiado, no se limitan a marcos referenciales unívocos sino, más bien, a los tejidos interdiscursivos que expresan las materialidades de los cuerpos.

Obras citadas

Aceves, Évolet. *Tapizado corazón de orquídeas negras*. México: Tusquets, 2023.
Arboleda Ríos, Paola. "¿Ser o estar 'queer' en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 39, 2011, pp. 111-121.
Arenas, Reinaldo. *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»*. Barcelona: Tusquets, 1999.
Bellatín, Mario. *Obra completa*. México: Alfaguara, 2013.
Berkins, Lohana. *La gesta del nombre propio*: *Informe sobre la situación de la comunidad travesti en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005.
Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
---. *Las aventuras de la China Iron*. Barcelona: Random House, 2019.
---. *Las niñas del naranjel*. Barcelona: Random House, 2023.
Cartas, Frida. *Transporte a la infancia*. México, Almadía, 2023.
Ciccia, Lu. *La invención de los sexos.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2022.
Copi. *Obras.* Tomo II. Barcelona: Anagrama, 2012.
Dalla Torre, Gabriel. *Soy lo que quieras llamarme*. Buenos Aires: El Ateneo, 2012.
Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
Donoso, José. *El lugar sin límites*. México: Alfaguara, 2012.
Falconí Trávez, Diego, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (eds.). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Barcelona, Madrid: Editorial Egales, 2014.
Gallego Cuiñas, Ana (ed.). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2021.
Guerrero Mcmanus, Siobhan. "*El pánico y tus ojos que me sueñan*: etnografía afectiva de un tránsito de género". *Afecto, cuerpo e identidad. Reflexiones encarnadas en la investigación feminista*, coordinado por Pons Rabasa, Alba y Siobhan Guerrero McManus. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 99-130.
Gutiérrez Coto, Amauri Francisco. "Is there a Transgender Literature in Latin America and the Caribbean?". *Chasqui*, vol. 49, núm. 1, 2020, pp. 276-294.
Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo *queer*". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 225, 2008, pp. 879-895.
La Fountain-Strokes, Lawrence. *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. United States of America: University of Michigan Press, 2021.
Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas del sidario*. México: Seix Barral, 2021.
---. *Tengo miedo torero*. México: Bordes, 2019.
Maffía, Diana (comp.). *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2003.
Martínez, Luciano. "Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 225, 2008, pp. 861-876.
Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

---. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1999.
Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature is to Culture?". *Feminist Studies*, vol. 1, No. 2, 1972, pp. 5-31. www.jstor.org/stable/3177638?origin=JSTOR-pdf Recuperado el 14 de diciembre de 2023.
Pierce, Joseph M. "I Monster: Embodying Trans and *Travesti* Resistance in Latin America". *Latin American Research Review*, vol. 55, núm. 2, 2020, 305-321.
Rabinow, Paul. "Artificiality and Enlightenment: from Sociobiology to Biosociality". *Politix*, núm. 2, 2010, pp. 21-46.
Richards, Ariel. *Inacabada*. Santiago: Alfaguara, 2023.
Rizki, Cole. "Latin/x American Trans Studies. Toward a Travesti-Trans Analytic". *Transgender Studies Quarterly*, vol. 6, núm. 2, 2019, pp. 145-155.
Rodríguez, Claudia. *Cuerpos para odiar*. Chile: Autoedición, 2013.
Sánchez, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. San Juan: Editorial Cultural, 1990.
Santos Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. México: Editorial Planeta, 2016.
Sarduy, Severo, "La simulación". *Severo Sarduy. Obra completa.* Tomo II, coordinado por Guerrero, Gustavo y François Wahl. Madrid: UNESCO, ALLCA XX, 1999, pp. 1265-1344.
Sarduy, Severo. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993.
Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Barcelona: Tusquets, 2020.
---. *Soy una tonta por quererte*. Tusquets: Barcelona, 2022.
---. *Tesis sobre una domesticación*. México: Tusquets, 2023.
Umpi, Dani. *Aún soltera*. Argentina: Mansalva, 2006.
Unrein, Carolina. *Fatal: Una crónica trans*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2020.
Valencia, Sayak y Alejandra León Olvera. "De profesión femeninas: género, prostética y estética como trabajo contemporáneo". *Cuadernos de literatura*, vol. XXIII, núm. 46, 2019, pp. 24-46.
Varo, Carlos. *Rosa Mystica*. Madrid: Editorial Verbum, 1999.
Wayar, Marlene. *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Mucha Nueces, 2018.

Tradições translocas? ReXistências nas performances culturais do Boi Estrela em Quixeramobim-Ceará/Brasil[1]

Ribamar José de Oliveira Junior
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sensibilidades *queer* e cultura popular no Nordeste do Brasil

Neste artigo, discuto a resistência *queer* a partir da tradição do Boi na cultura popular do Reisado no estado do Ceará, região Nordeste do Brasil. Para isso, trago uma das passagens da cartografia (Rolnik 20) que desenvolvi na minha pesquisa de tese, durante 2020 até 2024, quando percorri 21[2] cidades cearenses acompanhando performances da tradição de Reisados a partir do registro em cada localidade e da presença de brincantes LGBTQIAPN+[3] nos grupos (Oliveira Junior e Fortes 2019). Nesse caso, irei trazer notas da minha passagem pela cidade de Quixeramobim, região do Sertão Central no estado, que ocorreu em 2022 com o grupo Boi Estrela do Mestre Piauí (*in memoriam*). A partir da presença da sua neta, a artista Laura Karielly, penso a resistência *queer* pelos saberes trans nas tradições que herdam a cultura ao longo do tempo e a perfazem pelo gênero em cena. No caso, penso que há uma forma de performar a cultura popular que se aproxima da ideia de um "artivismo brincante", pela forma como os artistas se reconhecem na cena, visto através da relação entre a performance artística e a performance de gênero.

Dessa forma, considero como ponto de partida a premissa benjaminiana de escovar a história a contrapelo (Benjamin 225), tendo em mente a historicidade da tradição e os papeis de gênero que envolvem o seu fazer. Não busco hierarquizar a performance cênica e/ou a performance de gênero, mas percebê-las como constitutivas dessa experiência estética e desses corpos que se enredam nos sentidos da

tradição em partilha, na busca por fazer "ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce" (Rancière 16). Assim, problematizo como essas experiências diante de uma "estética da existência" (Foucault 198) e penso que essas performances desencadeiam um devir sensível (Deleuze e Guattari 213) no corpo brincante.

Ao pensar na fabricação do folclore e da cultura popular nordestina, proponho uma reimaginação da cartografia tecida na obra *Teatro como encantamento: bois e caretas do Ceará* (2013) do teatrólogo Oswald Barroso que desenvolve a ideia de "teatro como encantamento", mas pouco discute as questões de gênero e sexualidade nessas tradições, justamente quando o ato de encantar remete ao momento em que os artistas/brincantes se encantam para incorporar um tempo cósmico e uma figura lúdica e se desencantam para retornar à vida cotidiana. Assim, vale pensar sobre quais "relações de poder estamos reproduzindo sempre que repomos as imagens e textos, sempre que relançamos estas manifestações culturais que são ditas como sendo nordestinas" (Albuquerque Junior 22). Se os saberes transmitidos entre as gerações mostram que "a tradição é uma forma de comunicação no tempo" (Sodré 109), seria possível pensar no que quer dizer afeto *queer* (Lopes 1) ao longo dessa temporalidade em performance? Como uma forma de abrasileira o pensamento *queer*, me aproprio da ideia dos "estudos trasviados" (Bento 131) para pensar nessa relação através da resistência de um possível "Reisado transviado", como um deslocamento de uma "nova" sensibilidade emergente na tradição (Cardoso 2016).

Como uma chave de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero, aposto na resistência pela alegria como possibilidade para pensar essas performances de tradição. "Uma possível chave de leitura que surge dessa cena é a ideia de resistência, palavra muito usada por várias artistas e sobre a qual eu gostaria de lançar aqui apenas algumas reflexões iniciais" (Colling 15). Assim, de que forma as sensibilidades hegemônicas organizam os sentidos da tradição e como apreender essas sensibilidades emergentes pelas performances por um olhar *queer* relacional à resistência na cultura popular? Assim, vejo reluzir no grupo Boi Estrela a possibilidade de escavar a presença trans nas tradições de Bois no Ceará, principalmente, em uma linhagem de

"atualizar o passado a partir de uma perspectiva *queer*" (Lopes 127). Se a brincante Laura Karielly performa em memória ao seu avô, Mestre Piauí, que fazia do Boi Estrela uma forma de encenar a sua arte ao longo do tempo, considero que existe uma "ReXistência" (Grunvald 6) *queer* enredada por uma estética do encantamento, de um corpo que se encanta para não só encenar um tempo outro, mas reivindicar uma ancestralidade transloca (La Fountain-Stokes 26).

Boi do Mestre Piauí em Quixeramobim no Ceará



Figura 1: Ponte Metálica de Quixeramobim–Quixeramobim | Ribamar Oliveira, 2022

No ônibus da comunidade de Boa Água do distrito de Cipó dos Anjos em Quixadá, eu me despeço do Mestre Chico Emília do Boi Coração e sigo estrada para Quixeramobim. Embarcado às 5h, chego na Praça do Cruzeiro e me informo que deveria pegar um transporte para a cidade vizinha, que fica a 43km, no terminal rodoviário por onde havia chegado naquela passagem anterior do campo de pesquisa, pois lá existiriam transportes de Quixadá para Quixeramobim a cada 30min. Apesar do Mestre Chico Emília ter tentado fazer contato com a Mestra Nena, filha do Mestre Piauí, pelo Facebook, ele não teve retorno das mensagens pela ausência da conexão de internet que havia caído em Boa Água devido a uma grande chuva. Desço do ônibus do motorista Elias e sigo caminhando até a rodoviária. A primeira topique saiu de Quixadá às 6h da manhã. Sentado em um dos bancos do passageiro penso como farei para encontrar a casa do Mestre Piauí somente com a informação que eu havia anotado de um dos livros que o Mestre Chico Emília possuía no seu museu/memorial. Na página 57 do *Livro dos Mestres–O Legado dos Mestres, Cultura e Tradição Popular no Ceará* (2017), organizado pela jornalista Dora Freitas e pela historiadora Sílvia Furtado, encontro em um pequeno relato da viagem o endereço onde a família de Mestre Piauí possivelmente moraria, no bairro Alto da Colina. A viagem de Quixadá para Quixeramobim dura cerca de 40min e ao descer no terminal rodoviário, diversos mototaxistas recebem os passageiros oferecendo serviço de transporte.

Um deles me olha e pergunta para onde vou. Digo que preciso chegar à casa do Mestre Piauí e ele já entrega o capacete na minha mão, dizendo que sabe onde fica a rua no Alto da Colina. Seguimos viagem, era próximo das 7h da manhã. Durante o caminho, ele pergunta o que estou indo fazer lá, se conheço Nena ou Vandim, os filhos do Mestre Piauí. Digo que de nome apenas conheço Nena. O mototaxista Cícero fala que foi triste a morte do Mestre Piauí e se refere a ele como se ainda estivesse vivo na viagem. Do asfalto plano para ruas íngremes de terra, chegamos em pouco mais de 10min na casa verde de portão aberto, onde se via no corredor uma mulher varrendo. Anoto o número do mototaxista, ele se dispõe a me pegar de volta quando eu acabasse a entrevista e me deseja um bom trabalho. A rua estava vazia ainda. Algumas galinhas ciscavam perto da calçada e diversas plantas enfeitavam a frente da casa. Suspeito que a

mulher varrendo o corredor da casa seja Mestra Nena. Bato três palmas na porta, ela não percebe que eu havia chegado por estar ouvindo o rádio no volume alto. Bato mais três palmas. Ela me vê, abaixa o som, coloca a vassoura no canto da parede na sala e me dá bom dia.



Figura 2: Nena mostrando seu traje no Reisado do Mestre Piauí–Quixeramobim | Ribamar Oliveira, 2022

Era o dia 21 de janeiro de 2022, às 8h15min, quando encontrei Nena na porta da casa do Mestre Piauí. Quando me apresento, ela pergunta se quero um café e pede que eu sente no sofá. Ela senta no braço esquerdo do sofá, cruza as penas e fala do seu pai com emoção. Francisca das Chagas Ferreira da Silva, mais conhecida por Nena, tem 47 anos e trabalha como musicista na noite boêmia de Quixeramobim. Ela conta que o grupo Boi Estrela–em que se apresenta como tocadora, só que mais recentemente como Mestra, por seguir a tradição do seu pai que faleceu aos 80 anos no dia 18 de março de 2019–surgiu através do Mestre Piauí, Antônio Batista da Silva, que começou a brincar aos 12 anos de idade em 1951. Nena diz que desde pequena acompanhava ele, quase sempre tocando violão no seu

grupo. Hoje, ao lado do seu irmão, Mestre Vandim, tenta manter a tradição conforme o desejo do pai: não acabar o grupo. Assim, ela faz questão de dizer que fez a matança do Boi no último dia 6 de janeiro de 2023, mas considera que não faz o que o pai fazia. "Ele tirava de novembro até janeiro andando nas casas, quando não tinha casa pra brincar, ele saia na noite tirando Reis pedindo, né? Pedindo ajuda pra fazer o encerramento, já nós não fizemos isso aí, o máximo que brincou foi umas 4 casas e andemos na rua só uns 2 dias, fizemos aquele apurado e o encerramento deles agora dia 6 de janeiro, teve a matança, o almoço pra eles aqui em casa", conta ela olhando para a porta.

Diferentemente dela, Francisco Edvânio Ferreira da Silva, mais conhecido como Vandim, aos 45 anos, começou a brincar depois não como Mestra Nena desde criança. Ele cursava o Curso Técnico em Agronomia no Instituto Federal do Ceará (IFCE), antigo Colégio Agrícola, em Crato, e somente depois de três anos voltou para Quixeramobim, cantando com Nena nas serestas boêmias. Pelo que a lembrança recorda, Nena diz que o seu pai aprendeu o Reisado com o Mestre Antônio de Maria Águia entrando no folguedo ainda menino. Na época, ela diz que não se chamava de Mestre, eram pessoas interessadas na cultura do Reisado. O que nos mostra indícios temporais de como a tradição se ramifica pela ativação afetiva do corpo e principalmente como forma de comunicação ao longo do tempo (Sodré 109). A sua figura sempre esteve atrelada ao som, ela sempre tocou seus instrumentos na orquestra do Reisado. "Toda vida eu toquei violão e ajudo meu irmão a cantar, fazer uma segunda voz, meu irmão faz a primeira, né? Ele canta na cabeça do Boi, eu faço a segunda voz e a garotada respondendo, fica muito baixo pra responder e eu ajudo a cantar no microfone com ele a resposta", explica. Ao todo são 4 instrumentos em cena, zabumba, triângulo, contrabaixo e violão, podendo às vezes colocar um pandeiro ou tambor e até mesmo prato, como ela compara com os Reisados da cidade de Crato que possuem bandas às vezes. Ela fala que o seu grupo é tipo uma banda, mais musicado do que os outros. Há 30 anos na noite como seresteira, ela sabe tocar diversos instrumentos pela influência do Mestre Piauí, que foi o primeiro a trazer música para dentro de casa.

Ela fala que sua mãe ainda sente muita falta do Mestre, no dia que fez a matança do Boi, ela chorou muito por lembrar exatamente como

Piauí fazia na Praça da Matriz. Entre choro de saudade e riso de esperança, ela fala que aquela noite pôde observar até mesmo os moradores da cidade em lágrimas pela ausência dele. Cantando na cabeça do Boi, como ela chama, Nena diz que a performance se faz com dois cordões de brincantes e a orquestra na frente. Hoje em dia, o grupo possui cerca de 8 brincantes, pois nunca o grupo está completo, podendo chegar até 20 brincantes, a depender da quantidade de pessoas interessadas. Ao todo, são 3 mulheres e ela diz que o grupo possui mais homens na cena, sendo todos da família. Quando digo que ela é a primeira mulher na posição de tocadora que eu encontro por essas caminhadas pelas cidades que possuem Reisado, ela se surpreende. "E é? Eu toco, além de tocar no Reisado do pai, tem as noites de seresta que a gente faz. A única mulher em Quixeramobim que toca é eu, o pessoal se admira, diz 'Ave Maria a Nena é a única mulher que toca seresta aqui'. Assim, tem alguns que faz uma 'zuadinha', não vou dizer que não tenha, mas pra fazer que nem eu, tocar as noites, sair pra tocar nos interior, onde chamar a gente eu vou, o pessoal se admira faz muito é se admirar", confessa.

No caso, Oswald Barroso no livro *Teatro como encantamento: bois e caretas no Ceará* (2013) destaca essa incorporação a partir de uma noção muito importante sobre o Reisado ser um teatro como encantamento, ou seja, uma performance em que o brincante se encanta para incorporar uma figura lúdica e um tempo cósmico e se desencanta no retorno ao cotidiano. Quase todos os brincantes performam na forma de Guerreiros ou Peregrinos que são liderados pelo Mestre que seria um tipo de guia nessa travessia. Em performance, os gestos são condicionados por uma série de movimentos que foram incorporados no cotidiano pela tradição herdada pela memória. No Crato, ela começou a tocar na antiga Churrascaria Choupana, onde hoje é o Banco Santander. Todas as noites de quinta-feira Nena tocava, somente depois quando Vandim aprendeu passou a tocar ela, voz e violão. Hoje, ela está há mais de 35 anos com esse trabalho noturno. Sem ainda ver o memorial do Mestre Piauí com as figuras e os trajes do grupo, digo a Nena que estou vindo da casa do Mestre Chico Emília e pergunto se assim como o grupo dele, o grupo dela não usa "brilho". Ela fala que diferente dele, ela usa muito brilho nos trajes, indo pegar no quarto uma das roupas que pertenceu ao Mestre Piauí para me mostrar. Ela fala mais o termo farda do que traje. "É como se fosse uma

farda mesmo. Tudo é azul. Essa daqui é da banda que é a que uso, a dos meninos já são umas roupas mais brilhosa que do cordão não tem nenhuma aqui, eu deixo as roupas com eles pra ninguém ficar atrás em cima da hora, às vezes o pessoal marca evento...". De repente Nena interrompe nossa conversa, sua mãe havia chegado na porta e conversava com alguém. "Ele veio falar do pai, mãe", me apresenta Nena.



Figura 3: Maria Piauí mostrando sua primeira foto com o Mestre Piauí–Quixeramobim | Ribamar Oliveira, 2022

"65 anos convivi com ele. Eu vou fazer 80, agora no dia 21 de março, se Deus não mandar o contrário", esta é primeira frase que Maria Piauí, aos 79 anos, me diz. Ela conta que se sente muito só depois do falecimento do Mestre Piauí porque como Nena vive de seresta, apenas uma cadela faz companhia para ela. Ao todo eram 9 irmãos, faleceram 2, ficaram 6, hoje brincam 3 no Reisado, Nena, Vandim e Tatá que toca zabumba. "Mas, quando meu bichinho era vivo, eram todos. Todo o conjunto era vivo". Nessa parte da conversa, Maria Piauí costura algumas linhas de vida que a Mestra Nena deixou solta pelas lembranças e acrescenta mais algumas informações, como a que o Mestre Piauí além de ter brincado com o

Mestre Antônio da Maria D'Águia, brincou com Mestre João Alfredo e o irmão compadre Chico, que ela chama de Chico Cobertura, conhecido por Boquita, que ainda é vivo. "Não é porque eu queira dizer que o meu cunhado não é caboco de Boi, mas como meu véi não tem não, só se nascer e se criar bem de pressa", lamenta Maria diante da fala de Nena, que reforça estar mantendo a tradição, mas não do jeito que o pai dela fazia.

No que diz respeito às famílias brincantes, Barroso (2013) explica que o elo entre os laços e a tradição aparece no apelido de algum ancestral famoso ou de alguma devoção a santos populares, situados por convivência ou ancestralidade. Maria Piauí conheceu o Antônio Batista quando ele ainda não era Mestre. "Eu comecei a gostar, ele andava nas casas de farinha, conheci ele no Reisado, foi atrás do Reisado, nunca na minha vida tinha namorado, ele passou no Reisado lá em casa, na Rua da Cruz, mas eu tinha 14 anos, era uma moça feita, ai ele passou cantando '*ô de casa, ô de fora'* [cantarola ao lado de Nena], pedindo esmola, né? Eu sai do lado dele, fui acompanhado em 3 casa, achei bonito, não tinha visto, saiu do cordão foi lá em casa, pediu água e perguntou se poderia falar comigo pela noite. Eu disse que podia, e aí comecei a namorar, foi o primeiro namorado e logo me casei. Casei com 16 e ele com 18, ficamos esse tempo todinho. Minha mãe não queria, porque só tinha eu, ela tinha muito ciúme de mim, mas o ciúme da mãe não roubou não criou-se não", conta ela. Há 16 anos nesse mesmo endereço, ela diz que Mestre Piauí faleceu ali, ele nunca gostou de médico. Sempre dizia "nome feio" quando ela o mandava ir. "'Ah porque a gente sente uma coisa...'. Ele dizia nome feio. 'Eu lá vou lá pra esse... 'baitola' [ela pede permissão para falar, talvez por assimilar que sou um], 'fi de uma égua'. Faça só um chazinho que passa já'", relembra Nena sobre os ditos do pai em relação ao cuidado com a saúde, ressaltando que sua morte foi muito rápida depois do diagnóstico do câncer, sem ao menos passar um mês acamado, ela supõe que talvez isso seja genético porque já morreram muitas pessoas na família da mesma doença.

A Mestra Nena se levanta, vai novamente no quarto e pega o chapéu do Mestre que hoje fica na cabeça de Vandim. O que me faz pensar na partilha sensível de cada objeto e sua força material de sensibilidade

(Cardoso 38). “A cara dele”, diz Maria. Por ter acompanhado o grupo desde que Piauí era novo, ela relembra que ele ouviu muita ofensa das pessoas antigamente quando ele passava pedindo a esmola, “esse magote de vagabundo” e fechavam as portas, dando muito “não”. Apesar de estar recente a morte do Mestre, ela não esquece do dia do velório, quando teve um grande bolo com uma despedida acompanhada de um grande paredão de som que fez cortejo na rua com as canções do Boi Estrela até o cemitério. “Ela sai pra ir tocar, eu fico. Eu penso, tenho uma foto grande, lá na beira da cama perto de mim, converso com ele, recomendo a ele, onde ele tiver, meu bem, a hora que Deus quiser... Eu rezo pra ele”, comenta Maria em tom choroso relembrando que todo domingo era dia de serenata, quando pegava o seu nome e fazia uma “zuadinha” cantando e dançando no quintal.



Figura 4: Memorial do Mestre Piauí–Quixeramobim | Ribamar Oliveira, 2022.

Hoje, o memorial do Boi Estrela que fica quintal da casa de Maria Piauí se tornou quase que uma pequena capela em homenagem ao Mestre Piauí, onde reúne fotografias, objetos pessoais, trajes, bichos e imagens de santos populares, a exemplo da Santa do Luzia e da Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Na frente do memorial, o nome "Doutor Mestre Piauí", pelo fato dele ter sido diplomado Tesouro Vivo da Cultura desde 2005, aparece ao lado de um desenho de um Boi coberto por uma capa que tem o nome escrito do grupo, "Boi Estrela" ao lado do nome do Mestre, "Doutor Mestre Piauí". "É diferente, nosso Reisado é diferente dos Reisado aí fora, como falei pra você, às vezes tem Reisado com zabumba e tambor e o nosso é tipo uma banda com toda aparelhagem de som. O pessoal começa é a dançar, o nosso é xote, baião, valsa e continua sendo a mesma coisa", conta Nena quando me apresenta cada bicho no memorial. Ela diz que antes do Mestre Piauí, apenas os homens brincavam e ele chamou uma moça para fazer o papel de Rainha, fez roupa e coroa. No grupo, além do Boi, do Bode, da Ema e da Burrinha, a performance conta com a presença dos Caretas, da Catirina e dos demais brincantes entre os irmãos, os primos, os sobrinhos e a neta. "O nosso não é puro Careta tem só dois Careta e a Catirina é um só, às vezes, tem muitos Reisado que só é Careta e assusta as criança, tudo com a cara coberta, certo que cada qual faz seu jeito de brincar, mas assusta e o Reisado que a gente faz muita criança gosta", continua.

Enquanto Nena acha mais bonito o Boi, Maria acha mais bonito o Bode. Ao invés de falar de toadas, como o Mestre Chico Emília de Quixadá, ela fala de relaxos como versos que são improvisados na cena, mas explica que ambos os termos querem dizer quase a mesma coisa. Ela conta que o nome Boi Estrela veio através do Mestre Piauí e ela não pretende mudar, não sabe a origem ao certo e o que significa, mas ele sempre usou. "Eu acho que devido da ornamentação que a gente faz, no detalhe do Boi as estrelas, cada significado de cada Reisado talvez ele botou e colocou o coração na testa, cada qual tem um significado, o pai foi decorar de estrela, coração, aí significa Boi Estrela, daqui uns dias vou tirar e renovo tudo de novo", diz. Quando ela diz isso, lembro do Mestre Marcelo de Ocara quando diz que o nome do grupo veio justamente do coração na cabeça do Boi Coração. Por falar dos enfeites, Nena diz que nunca deixou de enfeitar os bichos, sempre todo cuidado na hora da matança em não deixar cair no

chão, na hora em que os brincantes jogam o Boi para cima para matá-lo na cantoria das músicas. “As músicas do Reisado são muito bonitas, tem muita musica. É tanto que quando a gente vai se apresentar não dá tempo cantar as música tudo e o Reisado do pai tem muito música, cada bicho desse é uma música diferente e o que leva mais tempo é o Boi”, diz Nena.

Todas as peças do Mestre Piauí ficaram na cabeça dele, tendo apenas um CD que foi gravado. O Mestre Piauí nunca vendeu nenhuma cópia, sempre dava a quem chegasse. Maria Piauí conta que fez recentemente um almoço para os meninos do grupo, após a performance da matança do Boi, reunindo suas colegas no quintal para cozinhar e fazer comida, a exemplo de frango e sarrabulho. Mestra Nena diz que precisa comprar mais brilho para colocar nos bichos, pois o brilho se acaba com o suor dos brincantes na roupa. No final do nosso encontro, depois de Maria Piauí me oferecer um café, pergunto se no grupo tem ou já teve a presença de brincantes LGBTQIAPN+, ela para um pouco, diz que não, mas pensa melhor e fala o nome de um brincante conhecido por Junior. “Não, não. Tem não. Nosso Reisado não tem, Ave Maria, sem preconceito ... Aliás, tem um. O nome dele é Junior. Mas ele brinca, ele não brincou na matança porque viaja muito. Ele é daqui eu acho que tem foto dele. Só tem ele que é assim”. Depois disso, Nena salva meu número no WhatsApp e passa o contato dele.

Antes de ir embora, vejo um quadro de moldura envelhecida no muro do quintal da casa deles, pergunto a Maria Piauí porque aquela imagem do Sagrado Coração de Jesus está ali e ela conta que aquilo faz parte da proteção do muro. “Esse quadro eu boto aí pra guardar meu muro Coração de Maria, Coração de Jesus, São Francisco das Chagas, isso é tão velhinho...”, reflete. Mestra Nena me pede desculpas por ser tímida, ao dizer que não gosta muito de falar em entrevistas, mas sua mãe cobra postura de Mestra para ela. “Ela deu graças a Deus eu chegar! A dona do Reisado agora é ela!”, comenta. Quando elas perguntam como eu acertei o endereço, digo que foi um mototaxista que veio até lá comentando sobre o Mestre Piauí. Elas dizem que muita gente ainda trata dele como se ainda fosse vivo. “Na casa do seu Piauí, do Mestre Piauí, não considera que ele faleceu, muito difícil a pessoa dizer falecido Piauí”, diz Nena. E, a sua mãe, logo remata: “e eu detesto a palavra viúva”.

“Meu avô me ensinou a sorrir”: saberes trans e as tradição do Boi

Depois que subi na garupa da moto de Cícero na rua da casa do Mestre Piauí, ele perguntou para onde eu queria ir. Sem saber ao certo, ele me sugere vários lugares de cunho turístico para conhecer, como o Memorial Antônio Conselheiro e a Ponte Metálica, antiga ponte da estrada de ferro. Porém, quando ele pergunta se a entrevista rendeu e eu digo que sim, sugere que talvez eu tenha que conhecer a Secretaria de Cultura e Turismo da cidade, pois lá poderia colher mais informações institucionais do grupo e ainda almoçar em algum lugar do centro. Ele tinha razão. Peço para ele me deixar lá e não tinha ideia do quanto seria importante essa visita, sobretudo, pelo encontro inesperado com Salviano Neto, Secretário dessa pasta em Quixeramobim. Ele para a motocicleta na Rua Abílio Silva e aponta para qual direção devo ir. Quem fez esse campo para mim, foi totalmente Cícero que abriu as cartografias com sua moto sem ao menos eu conhecê-lo.

Ao chegar em direção a Secretaria, um jovem rapaz de camisa branca social me oferece ajuda. Quando me apresento, digo que sou do Crato e falo da pesquisa, destacando que venho da casa do Mestre Piauí, ele se surpreende e diz que iria me indicar os filhos dele. Quando pergunta se encontrei algum brincante LGBTQIAPN+ no grupo, afirmo que apenas um. Ele estranha e diz que viu na última performance de matança do Boi mais alguém que era familiar da comunidade *queer* na Praça da Matriz. No momento, suponho que talvez seja Junior, mas ele diz que viu uma mulher, ainda que não lembre o nome dela. Ao rever as fotografias oficiais do evento no seu celular, ele encontra e relembra quem era a brincante que vi. Era Laura Karielly, uma neta trans do Mestre Piauí. Ele fala que apesar de não ter seu contato, talvez seja fácil encontrá-la nas redes sociais, embora ele ache que ela não mora mais em Quixeramobim, estando sempre entre Fortaleza e outros lugares circunvizinhos.

Procuro pelo nome dela no Instagram e encontro o seu perfil. Ao descer seu *feed*, vejo sua terceira foto publicada no dia 18 de março de 2019, no dia do falecimento do avô com uma legenda de despedida. Eu vejo os seus últimos *stories* e peço para segui-la. Enquanto isso, continuo conversando com Salviano Neto que me apresenta um pouco as salas da Secretaria de Cultura e um pouco do acervo exposto naquele período entre exposições de fotografias e a própria história dos grupos de tradição do município. Ele me leva até uma sala onde está ocorrendo uma oficina de

flores artificiais e depois pergunta se eu não quero conhecer outro lugar, já tinha vindo de tão longe somente para falar com o Mestre Piauí. Neto me oferece um café, entrega o capacete da sua moto e fala que vai me mostrar Quixeramobim. De novo, eu estava em cima de uma moto apenas aberto ao encontro e acompanhando as cartografias feitas pelas interlocuções do campo. Agora, na garupa do Secretário de Cultura de Quixeramobim. Era próximo de meio dia quando ele transita comigo pelo centro, apontando para os principais lugares e narrando um pouco de cada história.

Primeiro, Neto me leva para a Ponte Metálica. Diz que historicamente a cidade foi construída de frente para a Igreja da Matriz e de costas para o rio. Inaugurada em 1899, a ponte foi construída na Bélgica e fazia o prolongamento da Estrada de Ferro de Baturité que ia em direção ao Cariri, no Sul do Ceará. Hoje, ela serve de passarela dos pedestres que fazem o translado entre a periferia e o centro da cidade, sendo uma divisão no meio de Quixeramobim. Em seguida, ele passa de frente à antiga casa onde nasceu o líder peregrino e religioso Antônio Conselheiro que atraiu seguidores ao Arraial de Canudos, sendo hoje o lugar do Memorial Antônio Conselheiro que foi construído em 1997, justamente no ano do centenário da Guerra de Canudos. Por último, ele me leva ao cemitério municipal para conhecer a de Capela Nossa Senhora do Carmo, dedicada à santa em 1869, que chama atenção por ter o formato circular. Em um breve percurso pelo cemitério, ele conta algumas lendas e histórias locais, me levando até o túmulo de uma moça que foi engolida por uma onça se tornou um tipo de santa, cultuada em Dia de Finados por promessas, sendo uma marca no seu jazigo duas patas felinas entre sua foto. Depois desse breve percurso, Neto ainda passa na Câmara Municipal de Quixeramobim para me mostrar a arquitetura da antiga cadeia que hoje é o espaço do Poder Legislativo da cidade.

Ao se aproximar do meio dia, Neto fala que precisa voltar para Secretaria e me indica um lugar para almoçar. Quando me sento na cadeira e peço o almoço em quiosque de rua, chega uma mensagem de Laura Karielly. Ela fala que apesar de se empolgar com a pesquisa não estava disposta a me receber pelo cansaço e pergunta se podemos continuar a conversar pelo WhatsApp ou remarcar nosso encontro em Quixeramobim. Como eu não tinha mais tanto tempo na cidade, já que ela queria conversar

nos próximos dias, salvo o seu número e começamos nosso diálogo que possivelmente continuaria após o almoço. Antes de voltar para Quixadá e pegar o ônibus de volta para a capital Fortaleza, caminho por algumas igrejas da cidade, observando o cotidiano da feira e o fluxo das pessoas. Sigo a pé até a rodoviária e entro em um dos transportes que estão com as portas abertas e com vagas para passageiros no sentido de retornar para a cidade onde estava com Mestre Chico Emília. Era quase 13h quando desembarco em Quixadá.

Pela noite, quando já estava em Fortaleza, Laura Karielly puxa conversa comigo, às 21h. Com 25 anos, Laura começa falando da sua trajetória no Boi Estrela do seu avô. “Eu comecei a brincar eu tinha 7 anos de idade e meu personagem era dançar debaixo de uma Ema que era o segundo animal do Reisado, também cantei na cabeça do Boi quando eu era menino e hoje sou uma mulher trans”, explica. Quando fala sobre o que aprendeu com o seu avô, ela enfatiza o papel do sorriso do corpo brincante na performance. “Com meu avô aprendi várias coisas, eu aprendi a sorrir, a ser feliz, a minha infância foi toda no mundo do meu avô, foi uma infância maravilhosa, aprendi coisas lindas e muitos ensinamentos dele que me fez ser educada, uma pessoa respeitada porque ele era uma pessoa muito respeitada e eu aprendi isso, entendeu?”.



Figura 5: Laura, neta do Mestre Piauí como índia na Casa de Saberes Cego Aderaldo–Quixeramobim | (Arquivo pessoal) 2024.

É muito interessante como Laura Karielly fala do legado do seu avô não apenas pela forma como ele aparece na cidade, mas pelo contexto com que ela através dele pode ser vista enquanto brincante e neta, passando os saberes dele para ela por meio do corpo, sendo que esses mesmos corpos são tidos e lidos de diferentes maneiras no encontro que permite com Laura faça do seu avô um caminho de passagem, uma matança mesmo, para se referir ao ato performático do Boi, de barreiras do tempo que constituem esses lapsos do corpo performado. Ela diz que nunca teve problema em participar do Reisado do seu avô, embora tenha realizado a transição de gênero depois que conheceu a brincadeira. "Eu percebo que não há diferença entre nenhuma pessoa, entendeu? Tipo, em questão do Reisado do meu vô, não tem preconceito, não tem diferença, não difere com nenhum, vejo uma normalidade ótima", conta. Dessa forma, vejo a participação de Laura Karielly a partir de uma sensibilidade emergente e pelos afetos *queer*, nos termos de Lopes (2016), sobretudo, na forma como sua vivência pode ecoar pelas torções do próprio *queer* diante dos saberes trans performatizados na tradição local, o que aproxima mais de uma noção transloca que, segundo La Fountain-Stokes (2021), é mais cuir do que *queer*, se entendemos os saberes travestis e transgêneros a partir da perspectiva latino-americana.

Dessa forma, há uma realeza transloca entre tempos e no meio de nós, encenada pelo corpo trans na cultura popular como uma forma de resistência. Por isso, vejo que uma estética queer como um modo de vida (Lopes 16) toca na cena das artes das dissidências sexuais e de gênero (Colling 1) e se relacionam com as "reXistências" (Grunvald 9) como uma forma de amalgamar os sentidos entre resistência e da "a construção de eus, outros, assim como a significação das palavras, é tributária de um sentido encarnado e situacional que depende não apenas de contextos no qual estes atores estão inseridos, mas, igualmente, das corpas de enunciam esses sentidos" (Grunvald 11). "Assim, não houve algum problema porque eu ainda não era trans quando eu entrei pro grupo, eu era uma criança, como eu te disse, desde a minha infância que brinco no Reisado do meu vô", diz. Quando eu digo que recebi as fotos da última performance da matança do Boi, ela fala que foi uma noite entre fogos de

artifício e lágrimas de saudade. “Sobre o cortejo foi a coisa mais linda, sabe? A gente ia passando, o povo nas calcadas, batendo palma, chorando de emoção, de felicidade, em saber que a gente tinha dado continuidade ao Reisado do meu vô. Fogos de artificio, as pessoas cantando as musicas dele, foi lindo, lindo, lindo”, finaliza.

Uma outra linhagem transloca da tradição?

Ao reescrever esse trabalho e priorizar o trabalho de campo em detrimento ao próprio referencial teórico, mobilizo os sentidos desde a escuta da voz de Laura Karielly e o que ela desperta nos enredos da tradição. Naquele ano, já em Fortaleza tentei imaginar como ela cresceu na casa do avô e de que forma ela aprendeu os gestos dele incorporados. Não seria uma outra linhagem queer, talvez menor e em seus sentidos próprios transviada, que orienta o trabalho dela na cultura popular? Até que ponto falar de tradições *queer* faz sentido no contexto cearense, nordestino e brasileiro? São questões que não me apresso para responder, pois sei que essas notas continuam para além deste texto, mas que movem meus olhares para sensibilidades emergentes e outros afetos que convocam o ancestral.

Se não fosse por Cícero, o mototaxista que primeiro me encontrou dentre tantos outros naquela rodoviária, eu estaria conversando com ela? Aliás se não fosse a garupa na moto de Neto, Secretário de Cultura, eu a encontraria? Se Neto não tivesse se afetado com minha presença, talvez eu não estivesse ali. Não tive tempo de conversar com Mestre Piauí, mas Nena continua um legado e faz da existência dele uma forma não só existir, mas de persistir. Por isso, acredito que seja interessante falar de uma reXistência como forma de localizar os enredamentos do saber trans nas culturas tidas como tradicionais e populares. A performance de Laura Karielly mostra o envolvimento com tradições que por uma lente transloca oferece um horizonte interessante para pensar a tradição como o seu próprio corpo encenado e apresentado, ou seja, encantado.

Notas

[1.] Trabalho desenvolvido com apoio da FAPERJ e da CAPES-PrInt.

[2.] Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Caririaçu, Potengi, Milagres, Canindé, Ocara, Quixadá, Quixeramobim, Guaramiranga, Senador Pompeu, Meruoca, Maracanaú, Limoeiro do Norte, Granja, Sobral, Missão Velha, Russas, Quixeré e Fortaleza.

[3.] LGBTQIAPN+ é uma sigla para pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneras, *queers*, intersexo, assexuais e agêneras, pansexuais, não-binárias.

Agradecimentos

Agradeço a Laura Karielly pela possibilidade de aprender com a sua experiência na cultura popular, a Mestra Nena e a Maria Piauí pela recepção naquela manhã e a Neto por ter aberto caminhos de pesquisa em Quixeramobim. Aproveito e reforço que sem as leituras do meu orientador Denilson Lopes e coorientador Larry La Fountain-Stokes não desenvolveria esse percurso, principalmente, pela leitura de Vi Grunvald que fez parte da minha banca e me fez questionar o caminho pelos artivismos.

Referências

Albuquerque Junior, Durval Muniz de. *Feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo, Intermeios, 2013.

Barroso, Oswald. *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza, Armazém Cultural, 2013.

Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão***.** São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

Bento, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador, Edufba, 2017.

Cardoso Filho, Jorge. "Uma matriz comunicacional da sensibilidade". In: Mendonça, Carlos Magno Camargos e Duarte, Eduardo e Cardoso Filho, Jorge. (Ed). *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2016.

Colling, Leandro. "Fracasso, utopia *queer* ou resistência?: Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil". *Conceição/Conception*, 10, (2021): 1-22.

Deleuze; Gilles e Guattari, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

Foucault, Michel. *História da sexualidade 2:* O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

Freitas, Dora e Furtado, Sílvia. *O Livro dos Mestres – o legado dos Mestres: cultura e tradição popular no Ceará.* Fortaleza, Fundação Waldemar Alcântara, 2017.

Grunvald, Vi. "Terrorismos e pontes do musicar local: Linn da Quebrada e seu artivismo de reXistência e desidentificação". *Revista de Antropologia*, 65, (2022): 1-23.

La Fountain-Stokes, Lawrence. *Translocas: the politics of puerto rican drag and trans performance*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021.

Lopes, Denilson. Afetos. "Estudos *queer* e artifício na América Latina".*E-Compós*, 19. 2, (2016): 1-16.

Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, Ed. 34, 2005.

Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

Sodré, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

A escrita de um obituário em "Los claveles de Jennifer" de Iván Monalisa Ojeda

Luiz Henrique Moreira Soares
Universidade Estadual Paulista

Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Universidade Estadual Paulista

A poesia contemporânea tem meios para representar, desde a mais comezinha rotina até questionamentos sobre o humano. Das tentativas de resposta para indagações sem explicação, há a poética da morte, com gênero próprio: a elegia. O lamento da morte pode demandar um incômodo que possibilita uma revisão de crenças e posicionamentos perante a/da sociedade. Reorganiza conceitos e comportamentos. A poesia, assim, pode edificar outros mundos. A linguagem da poesia narrativa de Iván Monalisa Ojeda, na poesia/conto/crônica "Los claveles de Jennifer" exibe o impacto da percepção de que o luto não é vivido por todos os corpos e, ainda assim, promove o obituário devido. Ao fazê-lo, não apenas inscreve-o em uma poesia para permanecer encerrada nas palavras do texto literário, mas também o torna público. Como o obituário mencionado, o processo de grafar a dor da morte permanece traçada na vida "real".

Nascida em Llanquihue, uma cidade localizada na Região de Los Lagos, no extremo sul do Chile, em 1966, Iván Monalisa Ojeda constitui uma das vozes mais importantes na narrativa latino-americana contemporânea, especialmente por significar a expansão da herança corrente de um conjunto de práticas culturais "degeneradas", denominadas por Gabrielle Bizzarri como "Queeramérica" (21), parte de um *corpus* literário travesti em processo de ebulição, encenando pulsões e visões sobre a violência cotidiana e as (im)possibilidades do afeto (Sutherland 372).

Monalisa Ojeda estabelece um significativo registro cartográfico-histórico-literário-sexual das experiências de travestis-*locas* nos Estados Unidos. Em 1995, recebe uma bolsa para participar de uma residência literária para escritores emergentes de teatro na Dramatist School, em Nova York. Esse curto período de trabalho criativo transformou-se em uma jornada corrente de mais de 20 anos. Em Nova York, conhece a experiência *callejera*, o trabalho sexual de travestis-*locas* e as identidades de gênero cambiantes e, ao mesmo tempo, constrói novas formas de expressão artística e identitária: "Aqui nasceu Monalisa", conta a autora a Felipe Sánchez Villarreal, em entrevista publicada na *Revista Arcadia*, em 2019, evidenciando um processo no qual a construção da identidade relaciona-se de modo explícito ao próprio des*loca*mento geográfico do corpo dissidente. A produção literária da escritora simboliza, também, parte do des*loca*mento e da irrupção de vozes historicamente rechaçadas e excluídas do "circuito oficial das artes"–como prostitutas, pessoas *cuir* e mulheres latinas–(Rede Nami 24), que, contemporaneamente, ao aliar arte e militância (artivismo), têm alcançado projeção e visibilidade nos cenários culturais de diversos contextos, articulando práticas de sobrevivência e de sensibilidade de uma geração de artistas *cuir* atravessada pelos regimes ditatoriais latino-americanos (Pastén López 306).[1]

Na esteira do processo de colonialidade, as travestis-*locas* de Monalisa Ojeda, as protagonistas de *La misma nota, forever*, de 2014, e *Las biuty queens*, de 2019, enfrentam articulações históricas das instâncias de poder na construção do "abjeto", conceito caro aos pensamentos da filósofa Judith Butler sobre as subjetividades estranhadas ao Estado. Estas mulheres estão localizadas na penumbra dos discursos: entre os riscos evidentes de morte, violência, policiamento e contenção por forças estatais (Chávez and Luibhéid 3), as pessoas não conformes de gênero são incluídas na qualificação institucional/médica/política de corpos sintomáticos da "desordem social" e da "luxúria", reiterando processos de indocumentação e invisibilização nos registros oficiais. Por outro lado, imagens nas quais as travestis-*locas* são "potentes símbolos culturais" (Solomon 13) também têm permeado o imaginário estadunidense nos últimos anos.

Para Claudia Lizet Rodriguez, há uma presença quase nula de representações de travestis-*locas* incorporadas à vida cotidiana, às resistências e aos afetos dentro do *American way of life* –que as enxerga como "ameaça cultural": são sujeitas consideradas invisíveis na vida cotidiana dos EUA, cuja existência se torna aparente somente por meio da patologização e da criminalização (2). O processo de abjeção desses corpos atravessa, assim, não somente as fronteiras geográficas, mas também as de gênero e dos "costumes".

Dentro desse contexto de exclusões e resistências, estudar a obra de uma multiartista como Iván Monalisa Ojeda, é adentrar as bordas de muitas molduras, é imprimir, como sugere Juana María Rodríguez, a necessidade crítica de "procurar leituras múltiplas, resistentes e rizomáticas" (3); ler os espaços em branco, ouvir os silêncios, rivalizar-se com as sombras e as luzes, cavoucar os próprios buracos. Assim, este artigo analisa como a narradora de "Los claveles de Jennifer", presente na coletânea *Las biuty queens*, busca elaborar um obituário sobre a personagem Jennifer–travesti-*loca* e prostituta hondurenha, assassinada em quarto de hotel em Nova York, no inverno de 1997.[2] Nesse quadro, as articulações linguísticas e imagéticas apresentadas por Monalisa Ojeda inscrevem a personagem na esfera da palavra e da existência legítima do discurso, de modo a estabelecer questionamentos em torno da construção política do "humano" a corpos dissidentes de sexualidade e gênero.

Em "Los claveles de Jennifer", presente em *Las biuty queens*, a narradora apresenta a história de Jennifer, uma travesti-*loca* e prostituta hondurenha encontrada morta em um quarto de hotel de Nova York no inverno de 1997–possivelmente assassinada por um cliente. De maneira poética, esta narrativa ilustra uma das problemáticas centrais da produção de Monalisa Ojeda: a morte como parte do cotidiano de pessoas dissidentes de gênero e de sexualidade e a construção de uma memória travesti-*loca* atravessada por processos de aniquilamento. Como enuncia a narradora:

> As *locas* continuavam a "fazer" clientes nos bares. E também "faziam" clientes na rua. Subindo e descendo de carros. Ninguém nos dizia para ter cuidado ou ter em mente o ocorrido com Jennifer. Como se fosse algo normal, algo quase cotidiano. Como diria Angie Xtravaganza, a mãe da Xtravaganza House, esses assassinatos

> eram parte do que significava ser uma transexual em Nova York. Embora eu acrescente que isso integrava a vida de uma trabalhadora sexual pouco antes da virada do milênio e da queda das Torres Gêmeas.[3](Monalisa Ojeda 43)

De modo sintomático, conforme o excerto apresentado, a morte, como elemento, compõe os textos de Monalisa Ojeda, seja em sua instância cômica e irônica ("Ortiz Funeral Home"), ou mesmo em caráter melancólico ("Lorena, la chilena" e "La gata siamesa")–,abarcando sentidos reveladores sobre a constituição de uma "estrutura mortífera" que constrói e reforça a vulnerabilidade e a precariedade de corpos dissidentes–neste caso, de travestis e prostitutas latinas que imigram para os EUA–em confronto com o regimento do Estado-nação.

Logo no início da narrativa, deparamo-nos com a morte de Jennifer:

> Eva nos contou. Na noite anterior, Jennifer foi encontrada enforcada em um dos quartos do hotel. As flores foram colocadas para ela. Muitas de nós que frequentávamos o Edelweiss não a conhecíamos, pois ela frequentava outro bar chamado Sally's, que na época ficava na rua 43, em frente ao antigo edifício do *New York Times*.[4](Monalisa Ojeda 41)

Jennifer foi encontrada enforcada em um quarto de hotel. O sufocamento, o arranque gradual e brutal do ar que corria e alimentava o seu corpo–o ar que nos possibilita articular palavras, respirar, viver–denuncia a linguagem desta violência: não se trata apenas da interrupção de um elemento vital para os pulmões, cérebro; trata-se de um sentido, um espectro (*Por isso é que os poemas têm ritmo/–para que possas profundamente respirar.// Quem faz um poema salva um afogado*, diria Mario Quintana [46]). Assim, ter olhos, boca, rosto, pele e língua não basta para a personagem assegurar o direito à vida: esta morte é parte de uma política civil e estatal contra travestis-*locas* no contexto da narrativa, porque rouba da personagem a sua própria respiração, a sua própria humanidade.

A palavra enunciada internamente é "transfeminicídio". Trata-se de um termo possível para articular a constituição sistemática de políticas reproduzidas e reforçadas contra os corpos dissidentes de gênero. Nas palavras de Berenice Bento:

> O transfeminicídio, tal qual o feminicídio, se caracteriza como uma política disseminada, intencional e sistemática de eliminação das travestis, mulheres trans e

> mulheres transexuais, motivada pela negação de humanidade às vítimas. O transfeminicídio seria a expressão mais potente e trágica do caráter político das identidades de gênero. A pessoa é assassinada porque, além de romper com os destinos naturais do seu corpo-sexual-generificado, o faz publicamente e demanda esse reconhecimento das instituições sociais. (Bento 51)

Por esse ponto de vista, as travestis-*locas*-imigrantes–por destituírem as matrizes de constituição do considerado "humano", assentadas em modelos binários, na diferença sexual, de gênero, de linguagem e de corpo–, são as consideradas "não exemplares", são párias, seres abjetos; ao mesmo tempo, são "estruturantes para o modelo de sujeitos que não devem habitar a Nação" (Bento 51). A violência contra Jennifer, dessa forma, é a tentativa de reestabelecimento das normas qualificadoras do gênero: "Talvez tivesse saído com um cliente, e ele, pensando estar com uma mulher, na hora de consumar os fatos descobriu que havia sido enganado por uma loca, e numa explosão de fúria a teria enforcado"[5] (Monalisa Ojeda 41).

"Los claveles de Jennifer" conjuga sintomaticamente o processo de desumanização em curso, constituindo, pelo discurso da narradora, a impossibilidade de estruturar uma narrativa completa, com os detalhes do caso ou com a certeza (o vocábulo "talvez" não só denuncia esta vacilação, como também se constrói como uma ironia fina, sendo assertiva quanto a esse tipo de crime). Não há investigação policial nem qualquer movimentação estatal ou civil em relação ao assassinato da personagem–resta apenas o "silêncio fúnebre da cisgeneridade (ou *cis*lência, como descreve abigail Campos Leal [200]).

No discurso da narradora, não há indícios claros de Jennifer ter sido realmente assassinada por um cliente após este descobrir que ela não era uma "mulher de verdade", no entanto, essa ausência de certeza representa a forma costumeira com que as travestis-*locas* são destituídas de vida, permeadas pelo ódio e pelo desejo em torno de seus corpos. Para Héctor Andrés Rojas, em sua leitura, a morte de Jennifer também aponta um aspecto coletivo: "A morte de uma delas, que vive ou sobrevive em comunidade, é uma ameaça à segurança do grupo, é uma ferida que toca a todas" (127).[6]

O transfeminicídio integra uma estrutura de precarização e desumanização das vidas de travestis-*locas*–em várias partes do mundo, também denominada por Aren Z. Aizura como "processos institucionais

de negligência deliberada e descartabilidade" (129),[7] reconhecidos por alguns autores e autoras como "necropolíticas queer". Partindo do conceito de "necropolítica", de Mbembe, que analisa a centralidade da morte na subalternidade, a partir da raça, da guerra e do terror, Jin Haritaworn, Adi Kuntsman e Silvia Posocco (*Queer Necropolitics*) entendem a "necropolítca *queer*" como a lógica-projeto no qual as diferenças sexuais, de classe, de raça e de gênero, são cada vez mais intrínsecas aos aparatos hegemônicos e às técnicas de governança, de modo que institui a "morte prematura" (Gilmore) para aquelas consideradas não assimiláveis em regimes de direito e representação. A imagem do velório de Jennifer também aporta sentidos em relação a essa lógica:

> Disseram-me que La Fernando, minha amiga colombiana, começou a chorar alto quando a viu no caixão. Dizem que ela parecia uma boneca encaixotada. Vestiram-na com uma blusa de gola alta para que as marcas do estrangulamento não aparecessem. Cremaram-na no dia seguinte ao velório e enviaram suas cinzas para Honduras. Parece que ninguém se atreveu a contar aos parentes como ela morreu. Eles só perguntaram se ela havia deixado algum dinheiro. Dizem que Diva, a panamenha, pagou todas as despesas.[8](Monalisa Ojeda 42)

Além da exposição inevitável do corpo assassinado (a tentativa de esconder as marcas do estrangulamento), o ato da cremação também sugere, em certa medida, a redução material e simbólica daquele corpo: diminui-lo de tamanho, de forma, sumir com ele, até que nada mais reste neste espaço, perfazendo uma ausência deliberada, sendo necessário que as cinzas sejam devolvidas à família (de sangue)–mesmo que seja em outro país, mesmo que não haja qualquer relação afetuosa ou de respeito entre seus entes ("Eles só perguntaram se ele havia deixado algum dinheiro"). Não por acaso, cremar também é purificar, cuja herança do imaginário cristão medieval permanece, em que os corpos eram incinerados para serem libertos de todos os demônios ou para se livrarem de doenças (peste).

Desse modo, o crime de transfobia, estruturado tanto a partir da violência ao corpo imigrante e travesti-*loca* quanto em relação à ausência de atitude por parte do Estado, reafirma o modo colonial/moderno de organização das vidas, dos desejos, dos saberes e do mundo. Rita Segato argumenta:

> ... muitos dos preconceitos morais hoje percebidos como próprios do "costume" ou da "tradição", aqueles que o instrumental dos direitos humanos tenta combater, são em realidade preconceitos, costumes, tradições modernos, isto é, oriundos do padrão criado pela colonial/modernidade. Em outras palavras, o suposto "costume" homofóbico [e também transfóbico], assim como outros, é já colonial/moderno e, uma vez mais, encontramo-nos com o antídoto jurídico que a modernidade produz para sanar os males que ela mesma introduziu e continua propagando. (Segato 126)

No contexto estadunidense, a estrutura na qual se alicerçam o transfeminicídio e a transfobia engloba um conjunto de ações, discursos e normas que constroem o corpo travesti-*loca*-imigrante como "contaminado" e destituído de vida, desejo, sabedoria e potência, ao mesmo tempo promovendo o exercício de nomeação da normalidade– cujo processo é historicamente situado.

O conceito de "cisgeneridade", nesse sentido, abarca a complexidade referente ao decurso de uma existência a todo o momento "impregnada de poder" (Butler and Spivak 20), referindo-se a "corporalidades e identidades de gênero que, em suas características e autoidentificações, estejam alinhadas às ideias de corpo e identidades de gênero 'normais', 'não transtornados', 'biológicos'" (Vergueiro 252).

Viviane Vergueiro, no entanto, trata o conceito de "cisgeneridade" como ferramenta de análise das posições subalternizadas impostas às travestis-*locas*. A elaboração de uma ideia sobre cisgeneridade, por si só, aponta um trabalho decolonial de reflexão, por ser este a própria crítica ao pertencimento inquestionável, à normalidade naturalizada, tendo a "ciscolonialidade" e a "cisnormatividade" (conceitos cunhados por Vergueiro) formas de ler a organização e a estruturação do Estado:

> A cisnormatividade estaria alinhada à heteronormatividade na medida em que se constitui pelas práticas e instituições que legitimam e privilegiam a cisgeneridade como corporalidades e identidades de gênero naturais e mentalmente saudáveis; tais práticas organizam, entre outros fatores, moralidades, ideais de família e Estado, bem como as possibilidades políticas de pensarmos as diversidades corporais e de identidades de gênero.
> Outra ideia que, a partir da cisgeneridade, pode proporcionar reflexões críticas acerca das diversidades corporais e de identidades de gênero é a de ciscolonialidade. A organização cisnormativa de ideias morais e familiares é indissociável dos históricos projetos coloniais europeus, cristãos, branco-supremacistas, projetos que instaura(ra)m diferentes formas de colonialidade contra diferenças étnico-raciais, cosmogônicas e de interpretações socioculturais

> sobre corpos e identidades de gênero. Daí a importância de atrelar os entendimentos e análises sobre cisnormatividade às colonialidades históricas que ainda hoje fundamentam determinadas normatividades. (Vergueiro 264-5)

Neste trecho, a evidência estabelecida é a carga (neo)colonial presente na transfobia, no transfeminicídio e nos processos estatais que conformam a ideia de cidadania aos corpos e às existências a partir de marcadores complexos de diferença. Desse modo, importa destacar que a colonialidade (de poder, do ser e do saber) não está restrita apenas à exploração política e econômica das colônias, mas na construção, na idealização e na reafirmação de perspectivas e estruturas de aniquilamento de corpos e identidades não alinhadas ao modelo branco, europeu, cisgênero e heterossexual–conforme enunciado pela própria narradora de "Los claveles de Jennifer":

> La Fernando disse bem: a polícia não ia investigar a morte de outra *loca* assassinada, ainda mais prostituta. Eram os riscos que corria. Se houvesse outras duas ou três mulheres estranguladas tal como Jennifer, com certeza começariam a investigar como se algum psicopata andasse solto por aí.[9](Monalisa Ojeda 43)

Este trecho da narrativa destaca a morte como elemento constitutivo de estruturação do Estado e de organização do "humano". Jennifer está enquadrada em um espectro inferior, sub-humano: a constituição da *loca*-prostituta subentende uma dinâmica relacional com a morte, o medo, com a marca inegável da negação estatal. Ainda segundo Vergueiro, este ordenamento de rastros coloniais vêm reafirmando, por meio de práticas de extermínio, invisibilização, indiferença e subalternização, "formas institucionais e não institucionais de ciscolonialidade que seguem dispositivos necessários à continuidade destes processos" (266).

Por meio da configuração literária, Monalisa Ojeda reorganiza esta morte, retira-a do silêncio, traz à tona, pela linguagem, esses processos enunciados por Vergueiro. A morte, nos textos da autora chilena, principalmente no segundo livro, ilustra as formas pelas quais a exclusão estrutural dos corpos de travestis-*locas* geram uma consequente desumanização e precariedade. Essa precariedade, no entanto, não é vazia ou nula; carrega sentidos de imposição a um movimento coletivo

empenhado tanto pelas personagens quanto pela narradora, cujo discurso articula uma dinâmica coletiva de resistência.

Em "Los claveles de Jennifer", a enunciação sobre uma travesti-*loca* morta desafia a escrita dos modos comuns de representação e construção de luto sobre os corpos dissidentes de gênero. São vidas localizadas "para fora" do "humano", projetadas a partir de imagens e discursos circundantes, promotoras de realidade e de sentido. Assim, o corpo de Jennifer é como "um local de desejo e de vulnerabilidade física, como um local de exposição pública ao mesmo tempo assertivo e desprotegido" (Butler 20).[10]

Em *Precarious life*, Judith Butler discorre sobre a dinâmica em torno das vidas passíveis de luto e da escrita do obituário. Para a autora, enquanto algumas existências ocasionam o luto, outras são relegadas à morte, sem qualquer reconhecimento social sobre a dimensão deste viver. A disparidade na distribuição do luto, nesse contexto, indica como as vidas são constituídas de significado, contribuindo para a criação e a sustentação de ideias normativas sobre o considerado "humano". Em "Los claveles de Jennifer" isso se evidencia quando a narradora diz, em tom de revolta:

> Não gostava de falar dos mortos. Os mortos, ela dizia, precisam descansar em paz. E por acaso Jennifer descansa em paz? Já se passaram vinte anos e não encontraram nenhum culpado. É um *cold case*. Eu nunca a conheci, mas as coisas ficam na mente por algum motivo. E há momentos em que estas coisas nos envolvem, em um espiral de energia que transcende o tempo e o espaço.[11](Monalisa Ojeda 44)

O trecho explicita esse processo de enlutamento, trazendo à baila uma história permeada de nuances, mas ao mesmo tempo representativa das forças de aniquilamento e esquecimento empreendidas pelas estruturas hegemônicas. Se Jennifer existe nos limites dos discursos da compreensão humana, então, sua morte não apenas recebe pouca atenção, como também, de certa forma, torna-se impossível de ser evidenciada. Essa impossibilidade está resguardada na capacidade discursiva de elaborar a negação: o discurso é a primeira instância de negação dos corpos que não importam (Butler 34). A partir de uma gramática de supressão da autonomia, o discurso é o primeiro nível configurador da desumanização e de sua ação na cultura; o segundo são as violências.

Neste ponto, perguntamos: haveria uma forma de narrar essas mortes? Se não há o obituário, entendido como "o meio pelo qual uma vida se torna, ou deixa de se tornar, uma vida publicamente dolorosa, um ícone do reconhecimento nacional; o meio pelo qual uma vida se torna digna de nota" (Butler 34), então se produz literatura.[12]

Dessa maneira, a narração, como possibilidade remota de enquadramento (ainda que fictício) de uma existência, elabora um processo amplo de reconhecimento–ou mesmo de criação de imagens que persistem em um mundo possível (contra a morte). Monalisa Ojeda agencia, linguisticamente, um modo de escrita que serve à materialização de uma ausência. Em sua estrutura, a narrativa em questão projeta o obituário de Jennifer, de modo a inscrevê-la na esfera da palavra e da existência legítima do discurso. Pois, seguindo o argumento de Judith Butler, ainda que seja impossível escrever um obituário a todas as pessoas mortas e assassinadas, este ainda é o instrumento de significação de uma vida: "Ainda que houvesse um obituário, teria que ter havido uma vida, uma vida digna de nota, uma vida digna de valorização e preservação, uma vida que se qualifica para o reconhecimento" (34).[13]

O principal rastro/traço/pista dessa operação se revela no jogo linguístico estabelecido entre as palavras *claveles*, *carnations* e *carne*– porque é pela linguagem que a reafirmação dessa existência ocorre. Um dia após a morte de Jennifer, conta a narradora, a Rua 27, entre a Broadway e a Quinta Avenida, amanheceu forrada de cravos vermelhos. Sete anos depois, a rememoração:

> Com a fotografia de Jennifer em mãos, lembrei-me da rua cheia de cravos [*claveles*] naquela noite. Flores que aqui, em inglês, chamam-se *carnations*. Como *carne*.
> Fui até a loja da esquina sem dizer nada. Comprei uma vela branca e um buquê de cravos. Nós os colocamos ao lado da fotografia. Fizemos uma oração a Jennifer e pedimos que ela descansasse em paz.[14] (Monalisa Ojeda 45)

Operando pelo bilinguismo, a narradora utiliza um tom irônico para aproximar as terminologias aliteradas (*claveles*, *carnations* e carne). Nesse cenário, evoca-se o inglês em uma dimensão violenta e constitutiva: *carnations*, como carne, ilustra um corpo igualmente belo e triturado, exposto publicamente, falado, discutido, imaginado e reproduzido (*a carne mais barata da rua é a carne-travesti-loca?*), mas

um corpo, uma carne, uma vida também detentora de sensibilidade, beleza e dignidade. Se a flor em questão, simbolicamente, em algumas culturas, emite o sentido de "bênção" e "vitória", em outros contextos representa uma clara menção à revolta e à indignação (Revolução dos Cravos, em Portugal, na década de 1970)–ou mesmo a uma dimensão cristã, associada à crucificação (os cravos [do latim *clavus*] eram pregos utilizados nas ferraduras dos cavalos e na condenação de "criminosos") e à reencarnação (*incarnation*) de Jesus Cristo.

Essas interconexões simbólicas, ademais, servem para a produção difusa de uma ótica contra-hegemônica e contranarrativa, pois aponta para outra história, outra perspectiva: a pluralidade de sentidos opera no esgarçamento das imagens sociais, religiosas e políticas de construção e legitimação do humano em sua lógica binária, pautada pelos signos masculino/feminino, cisgênero/transgênero, sagrado/profano.

A narração de Monalisa Ojeda institui-se de forma contrária e resistente à própria impossibilidade do narrar, de fazer do Verbo carne: "Não importava o que acontecia com pessoas como nós. Jennifer não tinha família para brigar por ela" (Monalisa Ojeda 43).[15] Nesse contexto, a narração conjuga a própria tentativa de sobrevivência e resistência aos meandros da cisheteronormatividade e da ciscolonialidade. A linguagem, como meio de construção e narração do obituário, atua como instrumento da memória: o ato de não esquecer a morte de Jennifer–e contá-la–coloca o corpo da travesti-*loca* como o campo sensível das feridas e das violências neocoloniais. Os atos de narrar e lembrar, assim, constituem arquivos de um saber decolonial, de uma estratégia decolonial de sobrevivência–pois a morte de uma significa a morte de todas, o estilhaçamento de uma comunidade. Nesse trecho a seguir, o elemento fotográfico auxilia a narradora na construção de uma ausência, o corpo negado pelo luto: a foto, do tamanho de um envelope, traz Jennifer nua, cobrindo os seios com as mãos e olhando diretamente para a câmera–como se estivesse olhando diretamente em nossos olhos:

> Eu, sem dizer uma palavra, peguei a fotografia em minhas mãos e pensei em todas as minhas amigas mortas. Pensei em Amanda, a trans afro-americana que tinha um rosto invejado, apunhalada em pleno Port Authority. Seu assassino saiu da prisão em menos de sete anos. Pensei em um uma loira colombiana que parecia uma boneca Barbie e que foi assassinada na Austrália. Ela viajava por todas as partes do mundo "fazendo" seu dinheiro.[16] (Monalisa Ojeda 45)

Pode-se vislumbrar, nessa perspectiva, a presença da morte rondando as personagens travestis-*locas*. Do mesmo modo, na perspectiva de abigail Campos Leal, a partir de um "ponto de vista *cuir sudaka*" (31), essas imagens/passagens/narrativas, embora apresentem dimensões violentas, tratam, sobretudo, de vida: nas palavras torcidas, a vida se impõe; nos entremeios de sentidos e símbolos, o obituário de Jennifer toma forma, escreve-se e inscreve-se no mundo potencialmente possível–mesmo em seu formato duro e difícil de ser reconhecido.

Ao recontar a história de Jennifer, demarcando-a em uma temporalidade difusa, torcendo os parâmetros que sustentam a lógica de uma "humanidade exclusivamente cisheterossexual-branca", Monalisa Ojeda coloca em jogo um processo criativo de reafirmação da vida. Isso ocorre, principalmente, pelo enfrentamento e recolhimento ao direito de narrar: impõe-se um direito enunciativo, nas palavras de Homi K. Bhabha, "o direito dialógico, o direito de interpelar e ser interpelado, de significar e ser interpretado, de falar e ser ouvido, de fazer sinal e de saber que receberá atenção respeitosa" (n.p.).[17]

Como uma questão ética e estética, o direito de narrar–em especial a aqueles e aquelas que foram soterrados(as) pelas violências históricas–aporta-se no direito de resposta, de revisão, de construção e criação, de reavaliação, pois é "a afirmação de um grito impossível, a re-inscrição de um grito mudo numa outra superfície textual" (Leal 37), considerando a repetição e a naturalização de imagens e discursos violentos relacionados às travestilidades.

Monalisa Ojeda, perseguindo (in)diretamente esta demanda, sem romantizar a violência (neo)colonial e a precariedade que rondam as travestis-*locas*, traz à tona o desejo e o direito de narrar, rompendo a redução indigna do corpo e da vida de Jennifer. Da impossibilidade do obituário nasce a narrativa, a literatura, a própria potência criativa e criadora das travestilidades: Monalisa Ojeda articula a própria potência "humanizadora" do obituários públicos, quase sempre relacionados à (re)produção de ideais e valores nacionais, aos desejos de conformação de uma cadeia humana estruturada na hierarquia de gênero, sexualidade, raça e classe social.

Nesse contexto, para as travestis-*locas* haveria a impossibilidade do pesar, do luto, da reconstituição da vida, dos sentidos desse corpo

dissidente de gênero. E para a ausência de fotos e nomes, para a ausência de "uma narrativa ou moldura visual", Monalisa Ojeda escreve, recapitula e projeta a existência de Jennifer:

> La Bon Bon e Fernando a viram naquela noite. Dizem que ela parecia linda, radiante, mais do que nunca. Dizem que ela lhes contou que estava usando novos hormônios, uns adesivos alemães que naquela época eram a sensação entre as pessoas trans. Dizem que ela lhes disse que precisava ficar ainda mais bonita, pois naquele ano iria para Chicago participar do concurso Miss Continental, e que a coroa seria dela.[18] (Monalisa Ojeda 42)

Jennifer é descrita, então, como uma mulher de possibilidades, confiante e ambiciosa–pois é necessário, de alguma forma, esse querer em excesso, esse desejo, uma vez que isso conjuga parte do que significa ser uma *biuty queen*: marcadas por "certo grau de persistência", estas são travestis-*locas* que gostam de "chamar a atenção", pedir a palavra e causar "irritação" aos outros. Na obra de Monalisa Ojeda, essas travestis-*locas* promovem fissuras na temporalidade e na linearidade dos discursos institucionais estruturalmente alheios a elas (Soares 305).

Somente com a concretização do obituário, pode-se, enfim, viver o luto. Sem esse gênero textual, nesse cenário, a vida não se singulariza. De todo modo, se o obituário corre o risco de performatizar uma vida forjada sem erros e tornar as existências repetíveis aos olhos do Estado (Butler and Davies 32) nas páginas de jornais, revistas e em certos espaços eletrônicos, Monalisa Ojeda desconstrói a própria instância constituinte dessa forma de texto: não se adequando a uma identidade nacional comum estruturada no obituário, a autora escreve sobre uma singularidade existencial fora desses parâmetros de inteligibilidade social, econômica e cultural. A travesti-*loca* contamina a tentativa do obituário tradicional de circunscrever a existência: alheio às palavras comumente utilizadas para descrever uma vida, o obituário ainda existiria? Pode-se narrar sobre uma vida que não se conjectura no modelo de reconhecimento público e de vivência do luto? Na narração de Monalisa Ojeda, o corpo e a memória de Jennifer–corpo e memória assassinados–tomam forma pelas palavras. Em uma das cenas, a repetição do nome da travesti-*loca* e de sua foto, junto da comunidade,

reafirma esse projeto de escrita de um obituário–um outro, que ressignifica os parâmetros normativos de "humanidade":

> Naqueles anos, todos os domingos havia uma festa em uma boate localizada bem no coração da Times Square. Era chamada de Café com Leite. Toda a comunidade gay latina, e especialmente a travesti, marcava presença. Era a nossa noite. Algumas semanas após a sua morte, foi lá que vi uma fotografia de Jennifer pela primeira vez. De repente, a música parou e projetaram na tela grande o seu rosto. Ela estava linda. Como só pode ser uma mulher trans na casa dos vinte. Assim que colocaram a sua foto acompanhada das letras R.I.P., todos nós paramos de dançar e, ao gritar o seu nome, começamos a aplaudir. Com certeza ela estava em uma das muitas nuvens coloridas que nos esperam do outro lado.[19] (Monalisa Ojeda 42-3)

Nesse contexto, "Los claveles de Jennifer" estabelece a produção de um obituário a partir desse não lugar, inscrevendo poeticamente a existência travesti-*loca* em seus próprios termos, em um jogo linguístico que provê orgulho, beleza, memória e resistência aos corpos amputados da vida social hegemônica.

A produção literária de Monalisa Ojeda, nesse quadro, comprometida com a construção de memória de uma comunidade travesti-*loca* que atravessou os fins do século XX e início do século XXI, contribui intensamente para representar, no obituário de Jennifer, referências poderosas dessa comunidade de mulheres que celebra a presença em todas as suas possibilidades.

Notas

1. Opta-se pela nomenclatura *cuir*, em detrimento de *queer*, por entender que a primeira se estabelece como "local de desconformidade com as hegemonias não apenas identitárias, mas também geopolíticas" (flores 55). Para Lawrence La Fountain-Stokes, o *queer/cuir* "representa uma posição política, cultural e acadêmica que trabalha ativamente para o reconhecimento, a desestigmatização e a descriminalização de gêneros e sexualidades subalternizados, por um lado, mas também busca oferecer uma visão mais ampla de análise do funcionamento do poder e da sexualidade na sociedade, oferecendo leituras e teorizações que vão além das preocupações identitárias, por outro lado" (179). Na visão de Héctor Domínguez-Ruvalcaba, por fim, uma política *queer* pode ser lida como uma "energia decolonizadora que surge como força de resistência ao regime normativo colonial que estabeleceu políticas punitivas em relação à dissidência sexual" (46).

2. As *locas* permeiam a cultura latino-americana, prefigurando um objeto-instrumento de criação de diversos artistas. Citamos, como exemplo, as produções de José Donoso (*El lugar sin limites* [1965]), Néstor Perlongher (*Prosa plebeya* [1997]), Copi (*Le bal des folles* [1977]), Manuel Puig (*El beso de la mujer araña* [1976]), Gloria Anzaldúa ("To(o) Queer the Writer – Loca, escritora y chicana", [1991]), Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca* [1992]), Mario Bellatin (*Salón de Belleza* [1994]), Pedro Lemebel (*Tengo miedo, torero* [2001]), John Better Armella (*Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* [2009]), entre outros. Neste texto, opta-se por utilizar o termo "travesti-*loca*", a partir de um desejo de evocar categorias vernaculares latino-americanas (*travesti* e *loca*), evidenciando um modo de produção criativa (e des*loca*da) de corpo, identidade, linguagem e comportamento, intervindo e sendo propositalmente redundante e repetitivo.

3. Do original: "Las locas seguíamos haciendo clientes en las barras. También haciéndonos clientes en la calle. Subiéndonos y bajándonos de carros. Nadie nos decía que tuviésemos cuidado o que tuviésemos presente lo que le había pasado a Jennifer. Como si fuera algo normal, algo casi cotidiano. Tal como diría Angie Xtravaganza, la madre de Xtravaganza House, esos asesinatos eran parte de lo que significaba ser una transexual en Nueva York. Aunque le agregaría que era parte de la vida de una trabajadora sexual justo antes del cambio del milenio y de la caída de las Twin Towers".

4. Do original: "Eva nos contó. La noche anterior Jennifer había aparecido ahorcada en una de las habitaciones del hotel. Las habían puesto para ella. Muchas de las que íbamos a Edelweiss no la conocíamos, pues frecuentaba otra barra llamada Sally's, que en ese entonces quedaba en la 43, al frente del antiguo building del New York Times".

5. Do original: "Quizá se había ido con un cliente y él, pensando que estaba con una mujer, a la hora de consumar los hechos y descubrir que había sido engañado por una loca, de la furia que tendría encima la habría ahorcado".

6. Do original: "La muerte de una de ellas, que viven o sobreviven en comunidad, es la amenaza a la seguridad del grupo, es una herida que las toca a todas".

7. Do original: "the institutional processes of deliberate neglect and disposability".

8. Do original: "Me dijeron que la Fernando, mi amiga colombiana, se puso a llorar a gritos cuando la vio en el ataúd. Dicen que parecía una muñeca dentro del cajón. La vistieron con una blusa de cuello alto para que no se le notaran las marcas del estrangulamiento. La cremaron al otro día del velorio y enviaron sus cenizas a Honduras. Parece que nadie se atrevió a decirle a los familiares cómo había muerto. Solo preguntaron si había dejado algún dinero. Dicen que Diva, la panameña, corrió con todos los gastos".

9. Do original: "Bien lo dijo la Fernando: la policía no iba a investigar la muerte de otra loca asesinada y más encima prostituta. Eran los riesgos que se corrían. Si hubieran aparecido otras dos o tres estranguladas al igual que Jennifer, de seguro se ponían a investigar por si era un sicópata que andaba por ahí suelto".

10. Do original: " ... as a sit of desire and physical vulnerability, as a site of a publicity at once assertive and exposed".

11. Do original: "No le gustaba hablar de los muertos. A los muertos, decía, había que dejarlos en paz. ¿Acaso Jennifer descansa en paz? Ya son veinte años y no se ha encontrado a ningún responsable de su

muerte. Es un cold case. Nunca la conocí pero las cosas se quedan en la mente por algo. Hay veces en que están destinadas a rodearte en una espiral de energía que traspasa el tiempo y el espacio".

12. Do original: "It is the means by which a life becomes, or fails to become, a publicly grievable life, an icon for national self-recognition, the means by which a life becomes noteworthy".

13. Do original: "If there were to be an obituary, there would have had to have been a life, a life worth noting, a life worth valuing and preserving, a life that qualifies for recognition".

14. Do original: "Con la fotografía de Jennifer en las manos recordé la calle llena de claveles de esa noche. Flores que aquí, en inglés, se llaman carnations. Como carne.
Bajé sin decir nada a la tienda de la esquina. Compré una vela blanca y un ramo de carnations. Los pusimos junto a la fotografía. Le hicimos una oración a Jennifer y pedimos que descansara en paz".

15. Do original: "No importaba nada lo que pasaba con gente como nosotras. Jennifer no tenía familia que abogara por ella".

16. Do original: "Yo, sin decir palabra, cogí la fotografía entre las manos y pensé en todas mis amigas muertas. Em Amada, la trans afroamericana con un rostro que muchas se quisieran, que fue apuñalada en pleno Port Authority. Su asesino salió en menos de siete años. En una colombiana rubia que parecía una muñeca Barbie y que fue asesinada en Australia. Ella viajaba por todas partes del mundo haciendo su dinero".

17. Do original: "the *dialogic* right to address and be addressed, to signify and be interpreted, to speak and be heard, to make a sign and to know that it will receive respectful attention".

18. Do original: "La Bon Bon y Fernando la vieron esa noche. Dicen que lucía hermosa, radiante, más que nunca antes. Dicen que ella les contó que estaba usando unas nuevas hormonas, unos parches alemanes que en ese momento eran la sensación entre las personas trans. Dicen que les dijo que tenía que ponerse más hermosa, pues ese año iría a Chicago al concurso Miss Continental, y que la corona sería suya".

19. Do original: "En aquellos años, todos los domingos se realizaba una fiesta en un nightclub que quedaba en pleno Times Square. La llamaban Café con Leche. Toda la comunidad gay latina, y especialmente la trans, se hacía presente. Era nuestra noche. Unas semanas después de su muerte, fue ahí donde vi por primera vez una fotografía de Jennifer. De pronto apagaron la música y proyectaron en una gran pantalla su rostro. Era hermosa. Como solo puede serlo una trans castrada en sus veintitantos. Apenas pusieron su foto acompañada de las siglas R.I.P. todos los que estábamos ahí paramos de bailar y, coreando su nombre, nos pusimos a aplaudir. De seguro estaba em alguna de las tantas nubes de colores que nos esperan en el más allá".

Referências

Aizura, Aren Z. "Trans feminine value, racialized others and the limits of necropolitics". *Queer Necropolitics*. Organizado por Jin Haritaworn, Adi Kunstman e Silvia Posocco, Oxon, 2014.

Andrés Rojas, Héctor. "La narración de lo colectivo en Iván Monalisa Ojeda como forma de sobrevivir a la deshumanización de las vidas de las travestis". *Materiales desplazados*: diez ensayos sobre las condiciones de la representación en la literatura chilena. Editado por Juan José Adriazola e Luis Valenzuela, Expedientes, 2020.

Bento, Berenice. "Transfeminicídio: violência de gênero e o gênero da violência". *Dissidências sexuais e de gênero*. Organizado por Leandro Colling, EDUFBA, 2016.

Bhabha, Homi K. *The right to narrate*. Harvard Design Magazine, Cambridge, Summer, 2014. https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/the-right-to-narrate/ Acesso em 5 setembro 2023.

Bizzarri, Gabriele. *'Performar' Latinoamérica*: Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporânea. Ledizioni, 2020.

Butler, Judith. *Precarious Life*: the powers of mourning and violence. Verso, 2004.

---. Davies, Bronwyn. *Judith Butler in Conversation*: Analyzing the Texts and Talk of Everyday Life. Routledge, 2008.

---. Spivak, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o Estado-nação?* Língua, política, pertencimento. Tradução de Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida, Editora UnB, 2018.

Chávez, Karma R.; Luibhéid, Eithne. "Introduction". *Queer and trans migrations*: Dynamics of illegalization, detention, and deportation. Organizado por Karma R. Chávez e Eithne Luibhéid. University of Illinois Press, 2020.

Domínguez-Ruvalcaba, Hector. *Translating the Queer*: Body Politics and Transnational Conversations. Zed Books, 2016.

flores, valeria. *Interrupciones. Ensayos de poética activista*. Editora La Mondonga Dark, 2013.

Gilmore, Ruth Wilson. *The Golden Gulag*: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California. University of California Press, 2007.

Haritaworn, Jin; Kunstman, Adi; Posocco, Silvia. "Introduction". *Queer Necropolitics*. Organizado por Jin Haritaworn, Adi Kunstman e Silvia Posocco, Oxon, 2014.

La Fountain-Stokes, Lawrence. "Queering Latina/o Literature". *The Cambridge Companion to Latina/o American Literature*. Organizado por John Morán González, Cambridge University Press, 2016.

Leal, abigail Campos. *Ex/orbitâncias*: os caminhos da deserção de gênero. GLAC Edições, 2021.

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. n-1 edições, 2018.

Monalisa Ojeda, Iván. *Las biuty queens*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

Pastén López, Ignácio. "'Estoy muy feliz de verte alive': Acoustics, friendships and archives of transgender and crossdressing performances (Chile and New York, 1990s)". *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, v. 5, 2022.

Quintana. Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. Editora Globo, 2005.

Rede Nami. *Hackeando o poder*: táticas de guerrilha para artistas do Sul global. Editora Cobogó, 2022.

Rodriguez, Claudia Lizet. *Our Bodies, Our Souls*: Creating a Trans Latina Archive Through Critical Autoethnography. Master of Arts in Chicana and Chicano Studies, University of California, Los Angeles, 2020.

Rodríguez, Juana María. *Queer Latinidad*: Identity practices, discursive spaces. New York University Press, 2003.

Soares, Luiz Henrique. Las biuty queens, de Iván Monalisa Ojeda. *Scripta Uniandrade*, v. 19, n. 2, 2021.

Solomon, Alisa. "Trans/Migrant: Christina Madrazo's All-American Story". *Queer Migrations*: sexuality, U.S Citienship, and Border Crossings. Organizado por Eithne Luibhéid e Lionel Cantú Jr., University of Minnesota Press, 2005.

Sutherland, Juan Pablo. Abertura del mar o una epifanía del nomadismo trans y su melancolia. *Nomadías*, n. 31, 2022.

Vergueiro, Viviane. "Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial". *Enlaçando sexualidades*: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Organizado por Suely Messeder, Mary Garcia Castro e Laura Moutinho, EDUFBA, 2016.

Transgrediendo el entorno corporal: la producción de conocimiento trans* con Linn da Quebrada

Bilal Choudhry
Columbia University

Un video musical cautiva a los espectadores con su cinematografía de estilo *vintage*. Primeros planos borrosos de desnudez, joyas brillantes y movimientos seductores con efectos caleidoscópicos se repiten circularmente con música *house* sonando de fondo. Para los espectadores y oyentes inatentos, la canción "mate & morra" de Linn da Quebrada no sería más que otra música de discoteca con letras atrevidas. Sin embargo, frases como "El macho, blanco, propietario de la plantación, colonizador, capataz / Quién cree que siempre está por delante / Pero vive detrás" ("mate & morra" 2:56-3:09), indican una narrativa más amplia que el imaginario de la artista de lo qué es un acto sexual como *travesti* afrobrasileña. Aquí, Quebrada discute que su cuerpo afrobrasileño es un testimonio vivo de los legados de opresión que aún se manifiestan en los espacios en los que ella reside. Los análisis críticos de los artistas sexualmente diversos y sus obras, como los que han predominado en las últimas décadas de 1990 y 2000, son desafiantes si las personas que consumen su arte no ven a artistas de la talla de Quebrada como individuos que se enfrentan creativamente a estructuras opresivas. Especialmente en una era en la que los creadores de contenido latinoamericanos como los cantautores y compositores Pablo Vittar y Arca han ganado reconocimiento y seguimiento internacional, la industria de la música facilita a los consumidores digerir sus obras sin profundizar en sus procesos de pensamiento.

Por lo tanto, a través del análisis del documental *Bixa Travesty* y de dos de las canciones de Linn da Quebrada, "A Lenda" y "Enviadescer," sostengo que sus producciones creativas sirven como proyecto

epistemológico crucial para delinear lo que da Quebrada cree que es esencial a la hora de definir las experiencias afrobrasileñas y las figuras *travestis*. Resignificar estas fuentes a través de una lente crítica ayudaría a mostrar la reflexividad de Quebrada que ella utiliza para teorizar sobre su propia experiencia y la de su comunidad.

Antes de explorar la figura de Linn da Quebrada, sus antecedentes y algunas de sus discografías, es necesario hablar sobre las categorías *queer* y *travesti*. Para da Quebrada, *queer* es una palabra extraña. En una lección en Red Bull Music Academy sobre *Bixa Travesty* y su primer álbum *Pajubá*, expresa su aversión por la categoría, explicando que la naturaleza académica de la palabra y el uso estéril de esta por parte del ámbito académico no le permiten analizar con integridad su cuerpo y subjetividad (Quebrada). En su negativa a ser etiquetada como *queer*, ella proclama: "Soy negra, soy *travesti*" (Quebrada). Una cosa para tener en cuenta es que Quebrada no evita el empleo de LGBT en su forma expandida, usando *gay* y *lésbica* para referirse a sus camaradas. Sin embargo, para decir que se adhiere a este marco dominante sin redefinirlo estaría socavando su relación con entidades locales y globales. En aras del manuscrito, respetará el rechazo de Quebrada de *queer* al hacer lecturas detalladas y, en cambio, referirá a las personas sexualmente diversas por cómo se describen a sí mismas y los marcadores que utilizan.

En otro lado, la cursiva de *travesti* en este trabajo puede confundir a los lectores latinoamericanos o a quienes lo leen en español, ya que travesti, en su forma no cursiva, es una persona "con una tendencia a vestir de la forma que lo hace el sexo opuesto" (Asociación de Transexuales e Intersexuales de Cataluña). Otros también podrían añadir que travesti existe como espectro, donde hay "superficial practices of cross-dressing—impermanent gender change undertaken for work performance and personal fulfillment" y "*travestura* (transvestism) as a regular or integral part of their lives accomplished through everything from clothing and makeup to hormones and silicone injections" (Valens 1650). En el centro de algunos de los usos de este travesti no cursivo como lente analítica está la proximidad o incluso la aceptación plena de la feminidad ya que la persona se aleja de su masculinidad de una manera unidireccional hacia su feminidad (Infante et al. 133).

Travesti (pronunciado como traveschy, con una c suave), por otro lado, incorpora algunas de las definiciones mencionadas anteriormente, pero no está tan rígidamente vinculado a la descripción euroamericana de *travestura*, donde el individuo está travistiéndose al género opuesto con adornos. En cambio, los individuos negocian sus masculinidades y feminidades para representar una feminidad que atraiga a la persona deseada. Según Julieta Vartabedian:

> *Travestis* strategically combine performing and embodying their own ways of understanding femininity with the desire to claim the sexual pleasure of being penetrated and, at the same time, penetrating, creating in this way a 'game' where the symbols of masculinity and femininity are appropriated, sometimes rejected, and sometimes accepted in certain contexts of social and sexual interaction. (34)

Los actos que Vartabedian describe complican el marcador de identidad porque el placer y la estética están en el epicentro. Plantean fricciones para determinar si las *travestis*, como marcadores de identidad de género y sexual, se ajustan a las normas heterosexuales y al binario de género. Este último punto es crucial para el marco del documento porque los diferentes actores (p. ej., el estado) compartimentan esta identidad de maneras diferentes. La Procuraduría Federal de los Derechos de los Ciudadanos, Ministerio Público del Estado de Ceará, por ejemplo, proclama que las *travestis* no se reconocen como hombres o mujeres, sino como miembros de un tercer género o un no género, y la faceta subyacente de su identidad es que "prefieren ser tratadas como femeninas" (15). Por el contrario, Vartabedian no está de acuerdo con la idea de que *travesti* es parte de un tercer género o género no binario porque las *travestis* refuerzan la heterosexualidad a través de su deseo de un individuo masculino y que, a lo sumo, desestabilizan el "sistema sexo/género," pero no transgreden las definiciones de "hombre" y "mujer," un factor importante para su categorización de un tercer género (35-6).

En lugar de explicar las ventajas y desventajas de estas perspectivas contrastantes sobre la colocación de *travesti* en el espectro sexual y de género, este manuscrito toma esta postura: lo que importa más es cómo Quebrada se ve a sí misma dentro de este vocablo y cómo opera, reorganiza y deteriora este marcador de identidad para crear nuevos significados derivados de sus propias experiencias. Es posible que sus pensamientos sobre lo que significa ser *travesti* para ella no sean

revolucionarios para algunos individuos cuando piensan en los marcos teóricos del género. También puede ser que Quebrada se ajuste a algunos elementos del género binario. Sin embargo, podrían ofrecer una respuesta acerca de su cercanía al tercer género o género no binario.

Delineando las "otras" identidades de Brasil

Dentro de Brasil, una discusión sobre las identidades no heteronormativas y las formaciones identitarias—específicamente en las circunstancias sociopolíticas y culturales donde Linn da Quebrada ganó prominencia—resulta en una conversación sobre la imaginación de la (homo)sexualidad. João Silvério Trevisan, autor y director de cine influyente que ha asumido muchos roles en la discusión, crítica y documenta la relación de Brasil con la homosexualidad y escribe sobre la complejidad de categorizar el deseo brasileño en *Devassos no Paraíso* (*Pervertidos en el Paraíso*). Aunque no es un libro contemporáneo en el sentido de que los lectores podrían comprender los debates actuales sobre epistemologías e identificaciones sexuales en Brasil, el libro es un documento cultural esencial que expone los dilemas de los cuerpos de género, sexualizados, nacionalizados y racializados en Brasil durante los años 70 y 80. Por ejemplo, en la introducción, Trevisan critica los efectos de la política de respetabilidad (o como él los llama, "linguistic niceties ... taken from lecture-halls of the universities") de individuos homosexuales, donde sustituirían "I am homosexual (*sou homossexual*)" por "I am at this moment homosexual (*estou homossexual*)" (8). La diferencia temporal de "ser" y "estar" que proviene de las aulas universitarias posee un efecto perjudicial en el que los individuos homosexuales tienen que ajustarse a las normas sociales heteronormativas y llegar a ser complacientes con el "cult of misogyny" (8). El deseo del mismo sexo de la persona pierde su vitalidad por miedo a hacer algo afeminado.

Aunque no hay escritura legal en la Constitución Brasileña o el Código Penal que proscriba la homosexualidad, Trevisan destaca que la policía brasileña a menudo hacía redadas en lugares con actividades *gay* o insultaba a la gente *gay* en público (15). Él se siente fascinado por este colectivo ya que poseen una paradoja crítica en su comportamiento. Algunos miembros de la policía organizan sus vidas alrededor de

estándares machistas pero desean (o a veces incluso participan secretamente en) la vida *gay* (16). Trevisan continúa diciendo que el machismo en sí mismo también es una contradicción, ya que el machismo brasileño no rechaza la homosexualidad, sino que la persigue activamente. Él escribe, "The macho dons this armour to defend himself from something which fascinates him" (16). Es esencial notar esta contradicción ya que, a lo largo de la introducción, Trevisan ilustra que Brasil es el epítome de vivir en una paradoja.

Esta última frase es válida para la realidad actual en la que viven los brasileños no heteronormativos, especialmente los brasileños trans*.[1] La militante *travesti* Virginia Guitzel reprocha a los políticos brasileños su "progressive neoliberalism" que ofreció una fachada de igualdad y libertad antes de que Jair Bolsonaro lanzara su campaña agresiva para proteger a la "traditional Brazilian family" (116-7). La activista señala que a los partidos políticos alineados con la izquierda, como el Partido de los Trabajadores (*Partido dos Trabalhadores*/PT) y el Partido del Socialismo y la Libertad (*Partido Socialismo e Liberdade*/PSOL), les gusta apuntar a las personas marginadas para obtener su apoyo. Sin embargo, estos grupos políticos traicionan a estos pueblos vulnerables al mantener estructuras de poder que permiten el sometimiento violento sobre ellos o al no tomar medidas radicales para salvaguardar su bienestar (118-9). Un ejemplo de esta traición es con el PT, que creía que podría lograr el éxito en el aumento de las protecciones legales para los grupos marginados a través de campañas de concientización, ya que asumía que la represión sexual de las comunidades no heteronormativas provenía de la ignorancia del público en lugar del control social de aquellos con un inmenso poder político (129). Guitzel precisa que este tipo de política liberal que persigue educar a las masas (o, en otras palabras, a hombres blancos) debido a su ignorancia, fue una de las fallas principales al no permitir un progreso fructífero de las poblaciones marginadas de Brasil (129).

Muchos de los movimientos políticos de Brasil dirigidos por personas que existen en los márgenes no pueden permitirse vivir bajo políticas neoliberales que solo hacen que su marginalidad sea consumible para las empresas y el estado, principalmente porque Brasil tiene la tasa más alta de asesinatos de personas trans* a nivel mundial, con una edad promedio de 26 años (Guitzel 130, 116). La evidencia desafortunada de

esta realidad es el asesinato de Quelly da Silva, una persona trans* cuyo corazón le fue arrancado del pecho, y el asesinato de Mestre Moa do Katende, una importante figura de capoeira y activista contra el racismo (117-8). Las declaraciones de Trevisan y Guitzel ayudan a entender la gravedad que estas acciones políticas y sociales—ya sean por parte del público brasileño, del estado, o de una combinación de otros actores—tienen en individuos marginados cotidianos. Estas acciones reconfiguran las formas en que se entiende el prejuicio y también muestran la superficial capa de protección con la que cuentan las poblaciones marginadas de Brasil.

Desafiando el racismo cotidiano

Como se señala en la referencia a la introducción de la canción de Quebrada "mate & morra," la artista describe explícitamente elementos y títulos vinculados a la supremacía blanca y el capitalismo racial, como los sistemas de plantaciones y los colonizadores. Su evocación de estos objetos que ilustran la supremacía blanca no es para caracterizar cosas que a Quebrada no le gustan; en cambio, Quebrada se burla de las mismas entidades que propagan el dominio blanco en cada fibra de las sociedades en las que ella existe. Se trata de la misma dominación que aparece como estructuras y productos de poder que intentan reprimirla a ella y a sus compatriotas.

La referencia "mate & morra" es necesaria para comprender los marcos analíticos de este documento porque en ella se pregunta qué significa "afro-" en la identidad afrobrasileña. Esta disección en este marcador de identidad no es para explicar por qué el mito del *blanqueamiento* (otra iteración de la idea colonial europea de "mejorar la raza") es falso o para observar las consecuencias ontológicas, epistemológicas y materiales que vienen de adherirse a esta idea y a la de democracia racial, bajo la cual el racismo y la discriminación racial ya no existirían en Brasil. Se trata más bien de reorientar la atención de estos mitos para observar los desafíos cotidianos a los que se enfrentan las personas negras en Brasil y cómo perciben, digieren y analizan estos obstáculos.

La antropóloga, política y profesora afrobrasileña Lélia Gonzalez sostiene abiertamente que el racismo en Brasil es una construcción ideológica que pretende beneficiar socialmente y económicamente a las poblaciones blancas del país. En el ensayo "Racismo e sexismo na cultura brasileira," se centra en la imaginación del país de una mujer negra, una fabricación que depende del racismo y el sexismo para diluir, o incluso eliminar, la existencia y la agencia de una mujer negra brasileña. Al hablar de estos "-ismos," Gonzalez, invocando a Frantz Fanon, revela que el racismo es el "*síntoma* que caracteriza a la *neurosis cultural brasileña*" (8; cursivas de la autora). Desde este punto de vista psicoanalítico, el racismo es la fuerza impulsora de la incapacidad de Brasil para reconocer la realidad de que sus culturas están arraigadas en las tradiciones africanas y la esclavitud antes, durante y después de la creación del estado-nación. Esta ignorancia o manipulación de la realidad viene en forma de supremacía blanca y capitalismo, donde la blancura es el statu quo de gran parte de la comprensión de Brasil y su propia dinámica sociopolítica. Usando a la mujer negra como ejemplo, Gonzalez muestra las diversas contradicciones que estas mujeres padecen—desde ser bailarinas exotizadas de *samba* hasta trabajadoras que no pueden cumplir con la "buena apariencia" de las administrativas blancas de clase media (80, 82-3). Aunque es peligroso suponer que las experiencias de una mujer negra con esta neurosis cultural son las mismas que las de una *travesti* negra, lo que es importante tener en cuenta es cómo esta neurosis afecta a la feminidad negra en sí misma, ya que podría provocar prejuicios similares contra estos grupos a pesar de que comparten orígenes raciales semejantes pero realizan feminidades diferentes. Estas respuestas variables al valor de una mujer negra, por lo tanto, requieren precaución al observar casos en que la sociedad brasileña la ve como un objeto y elimina su subjetividad por completo.

La artista y escritora interdisciplinaria portuguesa Grada Kilomba continúa en esta óptica psicoanalítica para demostrar cómo el racismo cotidiano se refiere a "todo vocabulario, discursos, imágenes, gestos, acciones y miradas" que colocan al sujeto negro y a las personas de color como otro y alteridad (42). Kilomba define al 'otro' como el grado de diferencia con el sujeto blanco y la alteridad como "la personificación de los aspectos que la sociedad blanca ha reprimido" (42). Dicho de otra

manera, las dos palabras consideran a la sociedad y la subjetividad blanca como el centro y *telos*, haciendo que a los sujetos no blancos se les impongan características que los propios sujetos blancos no querrían tener. Para Kilomba, definir estas palabras ayuda a visualizar el proceso en el que un sujeto negro se convierte en el otro porque enfatiza las características que se personifican en su ser. Por ejemplo, al contemplar la sección "Decivilization," ella describe la personificación del sujeto negro como el otro peligroso ("el/la criminal") que existe fuera de la ley y el decoro social (43). El proceso de personificación no solo indica una manera en que la sociedad blanca transforma a un sujeto negro en un epítome estereotipado perjudicial de amenaza, intimidación y violencia, sino que expone líneas de exclusión e inclusión que están condicionadas a las reglas y normas de la sociedad blanca.

Importante para las representaciones del racismo cotidiano que Kilomba experimenta como mujer y académica negra en Alemania es no especificar las amenazas de estas personificaciones del otro, sino la erosión del yo. Ella asegura que el racismo cotidiano es una "'constellation of life experiences,' a 'constant exposure to danger,' a 'continuing pattern of abuse' that repeats itself incessantly throughout one's biography," desmantelando la frecuencia estática del racismo (43). Al considerar el ejemplo de racismo de Gonzalez como un síntoma de la "neurosis cultural brasileña," la afirmación de Kilomba de la naturaleza fluctuante y generalizada del racismo cotidiano enfatiza el cuidadoso desenredo del racismo como un nodo de opresión. Ambos individuos muestran la heterogeneidad del racismo, especialmente cuando se combina con otros "-ismos" como el androcentrismo. Al mismo tiempo, al explorar "afro-" como una lente analítica—incluso en momentos que profundizan en los vínculos de opresiones confluentes que varían en peso—es imperativo prestar atención a los comentarios de la activista y teórica afrobrasileña Beatriz Nascimento sobre "volverse" negro. Al comentar sobre la identidad negra monolítica que replica la "eternal relationship of oppressor and victim," señala los muchos intercambios en los que participan los brasileños negros (p. ej., "becoming Amerindian") que socavan esta imaginación (Nascimento 311-3). Estos intercambios de "devenir" son similares al enfoque de Kilomba en el yo, ya que son prueba de las diversas interacciones que conforman la resistencia activa de los

brasileños negros contra una narrativa singular. Además, estas dinámicas humanizan a los sujetos negros a través de mostrar características y acciones que debilitan las ilusiones conjuradas por actores que reduplican estos "-ismos."

"Bixa estranha:" actuando contra el alfa

Al comienzo del documental *Bixa Travesty*, una de las primeras canciones que Linn da Quebrada y Jup do Bairro interpretan es "A Lenda," donde Quebrada comienza cantando, "Te cuento la leyenda de la marica extraña / No sé si lo vas a creer" (00:04:51-00:04:57). El título de la canción es un juego de palabras ya que la "lenda/leyenda" sobre la que canta Quebrada es ella misma, Linda. La letra detalla eventos de la vida de los que la artista habla más adelante en el documental (p. ej., su madre trabajando para jefes ricos). A nivel de actuación, la canción es casi como una conversación entre amigos, donde Bairro actúa como *call-and-response* a la narración de Quebrada. Un punto clave de esta canción es cuando ella pregunta, "¿Me ves [bonita]?" y Bairro responde, "Te veo divertida." De nuevo, Quebrada pregunta, "¿No me ves [bonita]?" y Bairro responde, "Te veo divertida." Es después de esta parte que Quebrada exhala vehementemente, "Me tomó tanto tiempo arreglarme pero hasta ahora sólo se ríen de mí" (00:05:43-00:05:49). Después de la risa de Bairro cuando Quebrada termina esta parte, los oyentes pueden ver más adelante en la letra de la canción que la gente que se ríe es una mezcla del estado brasileño, los padres de Quebrada y las personas de su escuela e iglesia, actores a los que se refiere al principio y la mitad de la canción (00:05:10-00:05:13, 00:06:12-00:06:20).

Esta canción es uno de los ejemplos que Quebrada saca a colación en el documental para hablar de las miradas burlonas que sufre a lo largo de su vida. En "A Lenda," la risa es un indicador sonoro recurrente de individuos y estructuras sociales que degradan constantemente a la artista por sus experimentaciones sexuales y de género. La "bixa esquisita" ("marica extraña," según los subtítulos) comprende la realidad de su mundo, donde sabe que hay acciones específicas que tiene que llevar a cabo para tener éxito en la vida, como estudiar. A pesar de su decisión de vivir su vida a su manera y con confianza, ella aún muestra inseguridad

cuando experimenta con sus manifestaciones de sexualidad y género, como evidencian las preguntas que Quebrada plantea en el párrafo anterior (00:05:14). Estas preguntas, y las risas que acompañan a sus respuestas, aluden a las normas sociales que rodean a Quebrada/la "bixa esquisita," mostrando que la canción no es tan diferente de las realidades actuales en Brasil.

Continuando con la conversación sobre las diversas miradas que la artista critica, la mirada del macho alfa es fundamental, especialmente como *travesti* afrobrasileña. Para Quebrada y Bairro, el hombre alfa y la mirada/perspectiva que la mayoría de la gente defiende, independientemente de su género, es uno de los principales antagonistas en sus vidas. Los dos individuos ridiculizan las expectativas superficiales que esta figura tiene con respecto a la feminidad porque el alfa está obsesionado con las características biológicas del binario de género (00:29:40-00:29:59). bell hooks apoya aún más la crítica de Quebrada y Bairro desde esta óptica al explorar las contorsiones terribles que el cuerpo femenino negro tiene que atravesar en la imaginación de la mirada masculina blanca. El cuerpo de la mujer negra se transforma en un estereotipo racializado de una "*mammy*," una salvaje lesbiana lujuriosa, una mujer blanca semi-perfecta y una entidad vaginal sin ninguna agencia (entre otros roles que no se apartan de la percepción esencialista y racializada de la mujer negra) (hooks 68, 74, 72, 70). Y una consecuencia crucial de esta mirada es que compartimenta al individuo marginado en una representación unidimensional, que, como Roderick A. Ferguson sostiene, reduce la violencia interseccional a la que las mujeres negras se enfrentan, incluidas las mujeres negras *queer*, porque el público no pensaría en su sufrimiento como multidimensional (125-7). Dicho sucintamente, la caracterización unidimensional (o, como Ferguson la llama, "single-issue analysis") ha sido el enfoque recurrente que las sociedades euroamericanas y sus adyacentes han aplicado al examinar las situaciones de violencia relativas a las mujeres de color y "queer of color" (124-5). Sin embargo, uno debe recordar que esta caracterización unidimensional no es un fenómeno nuevo que los individuos negros hayan notado, ya que activistas como Lélia Gonzalez y Claudia Jones comentan que este proceso reduce las triples explotaciones/opresiones (racismo, sexismo, clasismo) que las mujeres negras de clase trabajadora tienen que

soportar cada día (Gonzalez 267-8; Lynn 2, 6-7). Así, es imperativo visualizar y diseccionar la dinámica entrelazada de poder que la mirada del alfa tiene sobre los sujetos negros no heteronormativos.

Al considerar los ejemplos de hooks y Ferguson, que representan las malformaciones que sufre el cuerpo de la mujer negra a consecuencia de estas miradas, entonces uno tiene que preguntarse si "A Lenda" es una metáfora de los inevitables encuentros de exclusión con los que se topan las personas que están en las etapas iniciales de experimentar con su género y expresiones sexuales. Como se establece en el primer párrafo, la letra apunta a los actores (como la iglesia) que regulan las exploraciones sexuales y de género de la "bixa esquisita"/Quebrada. Las entidades detrás de esta regulación le ofrecen una alternativa falsa en la que puede continuar (rebeldemente) incursionando en sus exploraciones sexuales y de género, siempre y cuando pueda establecerse como un individuo creíble que tenga suficiente capital social (p. ej., una buena educación) que le permita permanecer dentro de los márgenes establecidos en esta sociedad.[2] A pesar de que Quebrada/la "bixa esquisita" reconoce que la alternativa es una trampa y a partir de ahí, forja un camino para sí misma diciendo "Hoy, mi cuerpo, mi reglas / Mis guiones, mis pliegues / Soy yo misma quien los fabrica," la canción todavía vuelve a contar una narrativa que puede ser familiar para un individuo marginado que la escucha (*Bixa Travesty* 00:06:23-00:06:28). Esta familiaridad entonces nos hace preguntarnos, ¿cómo se digieren los actos de sufrimiento y superación en esta canción? ¿Es necesario considerar estos problemas que surgen de estas entidades y de la mirada masculina como un asunto cotidiano que la gente debería aceptar pasivamente?

Estas cuestiones nos hacen ver que la interpretación de la canción puramente como una metáfora de encuentros inevitables de exclusión pasa por alto una fuerza fundamental en juego: el patriarcado. No es patriarcado en el sentido de que es la fuente general de todos los problemas a los que nos enfrentamos en este mundo. En cambio, como aclara Imani Perry, es una fuerza activa y elástica que actúa como la "foundational architecture for gender domination" para proyectos de modernidad (incluso el colonialismo y la esclavitud), neoliberalismo y globalización (9-12). Al tomar en consideración que estas oleadas de risas de Quebrada y Bairro imitan infraestructuras sociales y códigos que

derivan de "kingdoms, statecraft, empires, and corporations," la metamorfosis de la "bixa esquisita"/Quebrada a "Hoy, mi cuerpo, mis reglas" es una proclamación sobre la prioridad del yo que construye realidades y futuros separados para el bienestar de Quebrada (Perry 131). En más, muestra un proceso continuo de desvelar las ilusiones que atrapan a las personas sexualmente marginadas y descalzar la influencia del proyecto patriarcal en la preservación de estas dominaciones poligonales. Su declaración desafía la misión del patriarcado de exterminar a las mujeres y otros grupos sexuales y de género que no están de acuerdo con la versión patriarcal de la masculinidad para disponerse a reescribir futuros donde ella sí pueda existir, donde exista su cuerpo (Perry 162). Quebrada fija estos futuros inevitables para salvaguardar su(s) existencia(s) en vez de depender de posibilidades que no le garantizan su seguridad.

"La primera muñeca terrorista de género:" viviendo la vida como *travesti* afrobrasileña

La canción "Enviadescer" abre con escenas centradas en Linn da Quebrada y su grupo perreando en las calles de una *comunidade*. Quebrada luego se ríe antes de saludar al hombre alfa (invisible) cantando: "¡Oye! ¡Sí, tú ahí! Macho discreto / Acércate más, vente acá / Vamos a tener una charla directa" ("Enviadescer" 0:15-0:21). Después de esta atractiva invitación, ella indica que no está interesada en el pene erecto del alfa y que preferiría estar con una *bixa* (maricón) afeminada que muestre mucho su piel y use maquillaje. Hay un toque de burla por parte de Quebrada ante la consternación del alfa cuando espeta, "Voy a hablar más despacio para que me entiendas" (0:33-0:36). Aun así, la artista todavía mantiene la invitación y le aconseja que si quiere estar con ella, entonces tendría que "enviadescer."

Los subtítulos en español de *Bixa Travesty* indican que "enviadescer" significa "amariconarse" (00:09:50). Sin embargo, los hablantes que no hablan portugués brasileño y solo dependen de estos subtítulos pasarían por alto la palabra principal que Quebrada enfatiza a través de este neologismo, *veado*. *Veado*, en su sentido literal, significa ciervo, pero la palabra ha dado un giro despectivo para referirse a un hombre homosexual sumiso de principios del siglo XX ("Veado"). *Veado*, y su cuasi

homófono *viado*, tienen una historia compleja en sus orígenes. El público en general equivocadamente asumió que la palabra se dio a conocer con la película de Disney *Bambi*. No obstante, mientras que la gente ha usado el término indistintamente para referirse a hombres homosexuales pasivos, también hay momentos en los que solo *viado* ha adquirido esta denotación, siendo *veado* la nomenclatura para referirse al animal. Pero según Moscas de Colores, el origen probable del *viado* es de *transviado*, o desviado moralmente, lo que se alinearía perfectamente con su uso despectivo ("Veado"). Con esto en mente, la palabra representa una acción particular que Quebrada quiere que el hombre discreto haga. No se trata solo de convertirse en un velo sino también de deconstruir el papel alfa que el hombre discreto posee y unirse a la camarilla que Quebrada está liderando.

Debido a que "enviadescer" también es un verbo, la deconstrucción es activa, como lo indican las personas que perrean y se divierten en un espacio transfemenino. Quebrada explicita esta idea cuando pregunta con cara de sorpresa, "¿Qué están haciendo estas *bixas*?" y observa en voz alta, "¡Dondequiera que mire, todos están *enviadescendo*!" ("Enviadescer" 0:48-0:55). Este espacio transfemenino se permite a cualquier persona dispuesta a *enviadescer*, como se demuestra cuando la artista manifiesta que "No tiene nada que ver con que te encante la verga o no. Acércate, acércate más todas las [*transviadas*] y las [*sapatãos*]" (*Bixa Travesty* 00:10:10-00:10-17).[3] Las escenas que se repiten durante estas enunciaciones demuestran que las dinámicas sexuales fijas (por ejemplo, homosexuales besando a homosexuales) no tienen lugar aquí ya que el público puede ver a personas de diferentes grupos sexuales que se relacionan entre sí. El video y las oraciones combinadas se burlan del hombre alfa sobre lo que se estaría perdiendo si no interpretara y diera vida al verbo.

El acto de Quebrada de reconfigurar espacios marginales que potencialmente ponen en peligro a las personas sexualmente marginadas a áreas que les permiten tener experiencias sexuales agradables en "Enviadescer" es un intento consciente de desmantelar la óptica que coloca al hombre alfa como el centro del placer sexual. Incluso en el ambiente festivo que desprende "Enviadescer," Quebrada no se olvida de recordarle al hombre alfa que hay un filtro entre su mundo y el mundo de

ella. Este último aparece en una interpretación de "Enviadescer" en *Bixa Travesty*, particularmente cerca del final de la canción donde Quebrada le habla personalmente al hombre alfa invisible. Ella dice, "[*Enviadesci*, *enviadesci*.] ¿Y ahora qué, macho alfa? Ya no hay a dónde huir. [*Enviadesci*, *enviadesci*.] Ya me rompí el armario, ahora te voy a destruir. Porque yo antes era [*viado*], ahora soy [*travesty*]" (00:11:04-00:11:43). Estas citas muestran el proceso en el que la artista encarna al "viado," rompe la barrera que la limita a ser ella misma en la sociedad opresiva en la que vive—donde el hombre alfa es la norma—, y se arma e imagina a sí misma como un instrumento de destrucción. El juego con el inglés "travesty" y el portugués "travesti" en la letra es un gesto hacia esta armamentización porque la definición inglesa habla de la representación distorsionada de Quebrada, una característica que concuerda con su "*travesti*-dad," ya que desobedecerá cualquier ideación que el macho alfa quiera imponer sobre ella. Todo esto significa que la artista es plenamente consciente de cómo podría sabotear al macho alfa, y no requiere ningún sacrificio por su parte.

Además, el acto de Quebrada, de etiquetarse a sí misma como *travesti* ante el macho alfa, no debe entenderse como si Quebrada estuviera abrazando una identidad fija, sino más bien como la artista que está en tensión con la "reproducción de la masculinidad … [que] demarca su oposición y rechazo a lo afeminado" (Souza y Balieiro 4). Al extender la presencia del macho alfa e integrarla en el género funk, Quebrada critica el machismo presente en dicho espacio y la consecuente exclusión de cuerpos como el suyo. Continúa diciendo que ninguna forma de arte ha sido receptiva a cuerpos extraños como el suyo, señalando que lo que está en juego es la presencia en curso del machismo (en todas sus sutilezas) que perpetúa la violencia a través de su oposición y rechazo a lo afeminado (Nexo Jornal en Souza y Balierio, 4). Por lo tanto, *enviadescer* es la fuerza que desobedece al machismo que perjudica a Quebrada al no permitirle sentirse cómoda produciendo funk como ella lo ve ("poesía de los rotos") (4). También ayuda a definir lo que *travesti* podría significar para la artista: un acto sociopolítico que fomenta la producción de una subjetividad femenina diferente que no está rígidamente apegada al binario de género y que deviene necesaria para erradicar al macho alfa (y sus diversas iteraciones, como el patriarcado). Tiene sentido, entonces, que Quebrada se autodenomine "terrorista de género," porque ella está

preocupada por las estructuras que reproducen el machismo en los capilares de la sociedad brasileña, haciendo creer a la gente que es normal aceptar normas de género que benefician al sujeto y pensamiento sexista ("A trajetória"). Para ella, eliminar al macho alfa, como insinúa en la canción, es el paso a tomar para destruir fuerzas y espacios que le impiden a ella y a las personas de las "quebradas" (los márgenes) existir como quieran.

Hasta este punto del trabajo, gran parte del análisis sobre la lente y el sujeto *travesti* afrobrasileña se basa en la investigación sobre individuos afroamericanos (que incluye las Américas) y "brasileñas" proveniente de los pensamientos de Linn da Quebrada. Este análisis transregional, aunque beneficioso para comparar comunidades con un marcador de identidad compartido, nos lleva a preguntarnos si Linn da Quebrada incorpora activamente la identidad "afro" en sus obras musicales. La respuesta corta a esto es afirmativa. Pero como se muestra en *Bixa Travesty*, las escenas que presentan esta identidad "afro" son transversales y a menudo vinculadas a las experiencias de Jup do Bairro. Un ejemplo de esto es cuando Bairro y Quebrada hablan de cómo el machismo y la homofobia en el funk brasileño provienen de espacios e individuos que no viven en las *comunidades*. Bairro habla sobre cómo la gente lo abucheó en Augusta Park (un "centro"), pero luego también hubo un momento en que la gente en Augusta Park ofreció un espectáculo para empoderar a Bairro como mujer negra. Bairro, que se siente molesto, le dice a Quebrada, "¿Pero crees que necesito convencerles de que sí soy una mujer negra empoderada?" (*Bixa Travesty* 00:47:44-00:48-09).

Aunque este ejemplo es de un viejo archivo digital que Quebrada y su amiga están mirando en una computadora portátil, muestra varios grados de fricción entre Bairro y las personas en el "centro." El principal, como menciona Bairro, es ser negro en los márgenes y el centro, donde la gente en Augusta Park tuvo que otorgarle su afirmación, a pesar de que Bairro argumenta decepcionado que no es ni una mujer ni un hombre (en el sentido cis-binario) (00:48:13-00:48-16). Sería fácil suponer que el apuro de Bairro con relación a sus experiencias como *travesti* afrobrasileña es una buena indicación del racismo diario y la solidaridad superficial y no solicitada que ella recibe del público. Pero con esta creencia surgen varios problemas.

Para eliminar lo obvio, el documental no muestra los diferentes tipos de racismo y prejuicio que Quebrada y Bairro experimentan individualmente bajo este marcador de identidad de *travesti* afrobrasileña. Hacia el final del documental, Quebrada y Bairro interpretan "Bixa Preta," una canción similar a "Enviadescer," que se mofa del macho alfa, pero es diferente porque exponen su crianza en las *comunidades* y sus experiencias de vida como individuos negros en primera fila. Un ejemplo es cuando la letra muestra a las artistas comunicando al alfa que su piel negra es un "manto de coraje," y que complementa su *viadagem*—una traducción libre de *queerness* pero basada en el término *viado* (01:09:09-01:09:18). Otro ejemplo es la repetición de "preta" como "tra," "tra," "tra," "tra," "tra" en el coro, con Quebrada y Bairro apuntando con sus manos a la audiencia como simulando llevar un arma (01:08:01-01:09:09). "Tra" es una onomatopeya que emula los disparos que matan a las *travestis* y otras personas negras, a la vez que simboliza la agencia de las artistas en la erradicación del macho alfa (una idea similar en "Enviadescer"). Aunque la canción habla ampliamente de la experiencia negra en el documental, es peligroso verlo como la única representación de cómo Quebrada y Bairro piensan sobre sus identidades negras, especialmente en el contexto de la triple opresión o la violencia interseccional. Al leerla como ejemplo de discusión explícita sobre la noción "afro"-identitaria, se excluyen ciertas narrativas que acogen la identidad *travesti* afrobrasileña y reconocen las condiciones actuales que sufren estos sujetos.

Moviéndose en una escala más amplia, también plantea la cuestión de cómo Quebrada define su comprensión de "afro" a través de la historia y la política de Brasil (incluido el crecimiento de movimientos sociopolíticos) y qué tipos de (des)acuerdos tiene con las comunidades "afro," "brasileña" y "travesti." Juan Marsiaj establece que la movilización de gays y lesbianas afrobrasileñas en estados como Bahía ha desafiado la homofobia y el racismo en los movimientos basados en la identidad durante las últimas tres décadas del siglo XX (109). Sin embargo, la activista y académica *travesti* negra Megg Rayara Gomes de Oliveira revela que estas preocupaciones todavía están presentes. Ella hace referencia a las *travestis* negras en el Movimiento de *Travestis* y Transexuales (TT) y el Movimiento Social de Negras y Negros que expresan una fuerte

desaprobación por la ignorancia de los movimientos sobre el racismo y las reflexiones superficiales sobre las experiencias y el pensamiento trans* y *travesti*, respectivamente (173-4). Aunque se desconocen las afiliaciones políticas de Linn da Quebrada, en la misma entrevista con Judith Butler para *TransMissão*, comenta que la administración de Bolsonaro perpetúa la violencia institucionalizada contra los afrobrasileños (y las *travestis* afrobrasileñas). Pero agrega que no es exclusivo de él y su administración, ya que los afrobrasileños han estado viviendo en un proyecto genocida desde hace más de 500 años (*TransMissão* 00:31:31-00:32:37). Su observación apoya las quejas de las *travestis* negras al hablar de la ignorancia de Brasil sobre el proyecto colonial que se cierne sobre las comunidades negras y marginadas por cuestiones de género y sexualidad en Brasil. Además, promueve el reconocimiento de que estas opresiones no son nuevas y los factores que las controlan se mueven desde el nivel (inter)nacional (p. ej., colonialismo) al nivel local de una manera no unidireccional.[4]

Por último, viene a la mente Chandra Talpade Mohanty cuando argumenta que escribir sobre la opresión de las mujeres en lenguas monocromáticas y generalizadoras niega las experiencias específicas que estas experimentan en diferentes partes del mundo (68). Si extendemos su razonamiento para incluir a los diversos grupos sexuales en Brasil, cabe preguntarse qué papel juega lo local en la subjetividad de la *travesti* afrobrasileña. O, ya que Linn da Quebrada ofrece una respuesta a esa pregunta al hacer referencia a sus experiencias en Brasil, una iteración diferente de esta pregunta sería, ¿cómo la posición y el rol de una *travesti* afrobrasileña en su sociedad proporciona una perspectiva contrastante sobre la vida y la producción de conocimiento del sujeto *travesti*? Esto último es crucial, ya que varias realidades pueden manifestarse para la comunidad *travesti* dependiendo de su ubicación. Todo esto quiere decir que otras obras de Linn da Quebrada y la comunidad *travesti* afrobrasileña necesitan entrar en diálogo en el discurso sobre el sujeto *travesti* para poder desarrollar una comparación sólida.

Conclusión

Examinar a Linn da Quebrada desde dos puntos de vista diferentes (y amplios) resulta en un espectro de ejemplos suficientes que muestran a la artista como una pensadora. Siguiendo la metodología del documento a la hora de releer los proyectos creativos de Quebrada para ver cómo presenta y desarrolla un proyecto epistemológico sobre las experiencias de las *travestis* afrobrasileñas, hallamos que lo personal es un marco crucial en su quehacer artístico y activista. Para la artista, sus experiencias personales son fundamentales para entender su arte, pero además informan sus reconstrucciones de los espacios en los que opera.

El documental *Bixa Travesty* y "Enviadescer" acompañan el desarrollo del proyecto epistemológico de Quebrada, ya que nos piden reimaginar espacios en los que el patriarcado tiene control sobre los grupos marginados en cuestiones de género, sexualidad y raza. Un ejemplo de esto es la mirada masculina y el macho alfa/discreto de los que la artista se burla en "Enviadescer." Es importante que el público entienda de estas reimaginaciones no solo las críticas que hablan de los problemas reales que tienen las *travestis* afrobrasileñas, sino también el impacto que sus obras creativas tienen en el avance de un tipo diferente de imaginación local que permite el florecimiento de las expresiones sexuales y de género en los márgenes. A través de estas (re)imaginaciones, en las obras artísticas de Quebrada, la teoría se aplica a la práctica.

Con todo, el documento presiona al público futuro para que considere las otras rutas que Linn da Quebrada emprende en su viaje como persona que desafía las normas sexuales y de género y como *travesti* afrobrasileña. Por ejemplo, en la canción "pense & dance," hallamos la cuestión de convertirse en posmoderno y cumplir con una cierta estética. Esto provoca cierta ansiedad en Quebrada cuando habla con sus oyentes, y hace que uno se pregunte si hay valores específicos que acompañan al hecho de ser *travesti* que la artista siente que necesita respetar o tendencias que debe seguir. Su temor también puede comunicar una pizca de preocupación sobre si sus pensamientos y obras de arte tienen sentido para su audiencia mientras imagina y crea nuevas formas de apreciar su identidad *travesti*, que todavía está en proceso. Sea cual sea la trayectoria que los futuros lectores tomarán a partir de estas ideas, lo que es cierto es que las obras de Quebrada nos permiten visualizar cómo la artista trae

esperanza a los márgenes al resistir y subvertir las estructuras que la dañan a ella y a su comunidad.

Notas

1. Para este documento, el asterisco en trans* denota cualquier marca de identidad vinculada a trans*, utilice trans como prefijo o no. Aunque el asterisco abre una miríada de conexiones asociadas con esta palabra/categoría amplia, el documento seguirá siendo consciente al hacer equivalencias falsas entre los grupos que se identifican fuera del género binario de género. Véanse, Avery Tompkins, "Asterisk," 26-

2. Me refiero particularmente a esta parte de la canción, "Me tomó tanto tiempo para arreglarme …"

3. Incluí y cambié los subtítulos de Apple TV para "las travestis" (a "las transviadas") y "las tortas" (a "las sapatãos") por no conocer las mejores alternativas en español.

4. La académica *travesti* negra Letícia Nascimento también menciona un punto similar y sostiene cómo las muertes de mujeres y la comunidad LGBT tienen un "fuerte entrelazamiento" porque comparten experiencias caracterizadas por la colonialidad de género. Esta colonialidad existe y se entrecruza con la misoginia, el patriarcado y el machismo, conceptos ya analizados en este trabajo. Véanse, Letícia Nascimento, *Transfeminismo*, 157.

Obras citadas

"A trajetória de Linn da Quebrada." *Folha*, febrero de 2022, https://www1.folha.uol.com.br/webstories/cultura/2022/02/a-trajetoria-de-linn-da-quebrada/

Asociación de Transexuales e Intersexuales de Cataluña. "Diferencias entre Transexual Transgénero y Travesti." *ATC Libertad*, 24 de abril de 2015, atclibertad.wordpress.com/2015/04/24/cambio-de-sexo-transexual-transgenero-o-travesti/

Bixa Travesty. Digirido por Kiko Goifman y Claudia Priscilla, actuaciones de Linn da Quebrada y Jup do Bairro, Válvula Produções, Paleo Tv, Canal Brasil y Dot Cine, 2019."Enviadescer." *YouTube*, subido por Linn da Quebrada, 25 de mayo de 2016, www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY

Ferguson, Roderick A. *One Dimensional Queer*. Polity Press, 2019.

Gonzalez, Lélia. "A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social." *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, editado por Flavia Rios y Márcia Lima, Zahar, 2020, pp. 267-70.

———. "Racismo e sexismo na cultura brasileira." *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, editado por Flavia Rios y Márcia Lima, Zahar, 2020, pp. 75-83.

Guitzel, Virginia. "Notes from Brazil." *Transgender Marxism*, editado por Jules Joanne Gleeson y Elle O'Rourke, Pluto Books, 2021, pp. 116-131.

hooks, bell. "Selling Hot Pussy: Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace." *Black Looks: Race and Representation*, Routledge, 2015, pp. 61-77.

Infante, Cesar, Sandra G. Sosa-Rubi y Silvia Magali Cuadra. "Sex Work in Mexico: Vulnerability of Male, Travesti, Transgender and Transsexual Sex Workers." *Culture Health & Sexuality*, vol. 11, no. 2, 2009, pp. 125-137. doi.org/10.1080/13691050802431314

"Judith Butler debate os problemas de gênero com Linn da Quebrada e Jup do Bairro." *TransMissão*, digirido por Kiko Goifman y Claudia Priscilla, actuaciones de Linn da Quebrada y Jup do Bairro. *YouTube*, subido por Canal Brasil, 22 de junio de 2021, www.youtube.com/watch?v=DMge3Uc9sUs&ab_channel=CanalBrasil

Kilomba, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Between the Lines, 2021.

Lynn, Denise. "Socialist Feminism and Triple Oppression: Claudia Jones and African American Women in American Communism." *Journal for the Study of Radicalism*, vol. 8, no. 2, 2014, pp. 1-20. doi.org/10.14321/jstudradi.8.2.0001

Marsiaj, Juan Pedro Pereira. "Unpacking Social Movements' Democratizing Impact: The Case of the Lesbian, Gay, Bisexual, and *Travesti* Movement in Brazil." 2017. La Universidad de Toronto, tesis doctoral.

"mate & morra." *YouTube*, subido por Linn da Quebrada, 15 de julio de 2021, www.youtube.com/watch?v=92vSnDwDiOs

Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *Feminist Review*, no. 30, 1988, pp. 61-88. doi.org/10.2307/1395054

Nascimento, Beatriz. "For a (New) Existential and Physical Territory." "'In Front of the World': Translating Beatriz Nascimento." Traducido por Christen Smith, Archie Davies y Bethânia Gomes. *Antipode*, vol. 53, no. 1, 2021, pp. 305-314. doi.org/10.1111/anti.12690

Oliveira, Megg Rayara Gomes de. "¿Por qué no me abraza?" Traducido por Carlos José Beltrán. *SUR: Revista Internacional de Derechos Humanos*, vol. 15, no. 28, 2018, pp. 167-179. sur.conectas.org/es/por-que-no-me-abraza/

Perry, Imani. *Vexy Thing: On Gender and Liberation*. Duke University Press, 2018.

Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, Ministério Público do Estado do Ceará. *O Ministério Público e a Igualdade de Direitos para LGBTI: Conceitos e Legislação*. 2.ª ed., MPF, 2017.

Quebrada, Linn da. Linn Da Quebrada on Resistance and Artistic Expression, 26 de septiembre de 2019, Red Bull Music Academy, Lisboa, Portugal. Lectura. www.redbullmusicacademy.com/lectures/linn-da-quebrada

Souza, Patrick Borges Ramires de y Fernando de Figueiredo Balieiro. "Linn da Quebrada e os engajamentos performativos com as mídias digitais: uma análise sociológica de uma trajetória artística dissidente de gênero." *Revista Estudos Feministas*, vol. 29, no. 2, 2021, pp. 1-14. 10.1590/1806-9584-2021v29n267834

Trevisan, João Silvério. *Perverts in Paradise: Homosexuality in Brazil from Colony to the Present*. Traducido por Martin Foreman, GMP, 1986.

Valens, Keja L. "Travesti and Trans Activism in Latin America and the Caribbean." *Global Encyclopedia of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer (LGBTQ) History*, editado por Howard Chiang, Anjali Arondekar, Marc Epprecht, Jennifer Evans, Ross G. Forman, Hanadi Al-Samman, Emily Skidmore y Zeb Tortorici, vol. 3, Charles Scribner's Sons, 2019, pp. 1649-1658.

Vartabedian, Julieta. "Disrupting Dichotomous Boundaries of Gender and Sexuality." *Brazilian 'Travesti' Migrations: Gender, Sexualities and Embodiment Experiences*, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 21-43.

"Veado." *Moscas de Colores*, www.moscasdecolores.com/en/gay-slang-collection/veado-gay- dictionary-brazil/

III. INTERVIEW

Oaxaca, más allá de una postal: Una entrevista con el escritor oaxaqueño Antonio Pacheco Zárate

José F. Galindo-Benítez
University of California, Los Angeles

Antonio Pacheco Zárate es autor de *Centraleros* (2022), novela que retrata las complejidades sociales de la Oaxaca profunda. A través del desplazamiento de sus personajes por espacios marginados de la ciudad, el autor aborda críticamente la noción de una "Oaxaca de postal", asociada a una representación idealizada y turística del territorio. Asimismo, la obra se caracteriza por la representación de prácticas sexuales no normativas, centradas en los personajes masculinos Brandon y Emilio, lo que permite articular una reflexión sobre las fisuras de la masculinidad hegemónica en el contexto del México profundo.



J.G.B: Estimado, Antonio, *Centraleros* evidencia la hipocresía de la sociedad oaxaqueña frente a las prácticas sexuales no normativas entre personas del mismo sexo. En la escena inicial, Monarca y Alejandro, trabajadores de la Central de Abastos, son descubiertos tras haber mantenido relaciones sexuales en una bodega. Este hecho

genera consecuencias únicamente para Monarca, quien, al expresar una identidad femenina y ser percibido como el sujeto penetrado, recibe una reprimenda. En cambio, Alejandro no es sancionado, ya que responde a los parámetros normativos de género y sexualidad: es un hombre casado, con hijos y de comportamiento masculino, lo que sugiere que ocupó el rol activo durante el acto sexual. Esta escena alude a lo que algunos teóricos de género y sexualidad denominan el "paradigma de la penetración". ¿Por qué optas por representar la sexualidad diversa desde la perspectiva en que la sociedad oaxaqueña interpreta el performance de género y sexualidad? ¿Por qué crees que aún se castiga al sujeto feminizado y penetrado, mientras se exime al que mantiene un rol masculino y activo?

A.P.Z: La historia de *Centraleros* transcurre en Oaxaca, en su Central de Abastos, que es como otra pequeña ciudad en la que confluye gente de todo el estado, porque es parte de mi entorno, pero supongo que situaciones como las que planteo en la novela suceden en cualquier ciudad del mundo con contextos similares.

Siempre que cuento una historia, procuro sustentar las acciones de mis personajes, que resulten coherentes y al mismo tiempo que el lector no pueda tomar partido por alguno de ellos tan fácilmente. El encuentro sexual entre Monarca y Alejandro se da fuera del horario de trabajo, pero dentro de las instalaciones de la bodega, lo que justifica el despido, aunque no la humillación ni el discurso moral que es obligado a escuchar. Doña Julia es una mujer chapada a la antigua, que se siente con el deber y el derecho de reprender a los que considera por debajo de su nivel social, pero también suele mostrarse amable con el protagonista. Consideré importante mostrar el tema de los roles, en este caso a través de ese personaje, porque había que marcar el terreno y los obstáculos que el protagonista debía recorrer y saltar para conseguir su propósito. Y es que parece haber una regla tácita en estos contextos: "Si eres parte de la diversidad sexual, finge que no lo eres y yo fingiré que no me doy cuenta". Se asume entonces que la persona que decide no ocultar su orientación es un "descarado", y por lo tanto un mañoso, un seductor perverso, el que

debe asumir toda culpa de lo que haya que hacerlo. Esto es palpable hoy día en las redes sociales cuando ocurre la muerte violenta de una persona gay. Los comentarios generalmente giran en torno a la probabilidad de que el homosexual lo haya propiciado por su estilo de vida. Creo que la sociedad se asustaría de conocer a profundidad el sentido de los roles o los detalles de algunas prácticas sexuales, pocas veces se atreve a llegar hasta ahí; lo que castiga entonces no es al sujeto pasivo, sino al sujeto que abiertamente desafía sus reglas morales.

J.G.B: ¿Podrías compartir qué te motivó a construir a Brandon y Emilio como personajes masculinos centrales mediante los cuales se problematiza el modelo de masculinidad hegemónica naturalizado en la sociedad mexicana? En la novela, la práctica sexual que puede leerse como no normativa permanece silenciada, dado que los personajes no verbalizan el encuentro sexual entre ellos. En este sentido, ¿consideras que este tipo de prácticas sexuales disidentes, marcadas por el silencio y la omisión, son frecuentes en el contexto social representado en *Centraleros*?

A.P.Z: Traté de indagar en los límites de la heterosexualidad, de lo afectivo. ¿Qué puede llevar a un hombre a rebasar los límites de la heteronorma? Es más sencillo de entender en el caso de Emilio, creo que es un poco más complejo en el de Brandon, o por lo menos puede parecerlo antes de llegar al final. ¿Qué pasa cuando esos límites se rozan? Pero mi interés principal en todo momento, y en todo sentido, fue siempre hacer avanzar la historia, hacerla verosímil. No quería una novela con frases poéticas o "mamalonas", de "waoo", sino orgánicas; no quería provocar al lector por el mero ánimo de provocarlo, sino para conseguir tocar sus emociones.

No podría comparar el contexto de Centraleros con otros porque no los conozco, este es en el que vivo, el de mi día a día; pero si las películas que he visto no mienten, creo que no hay mucha diferencia. Brandon y Emilio evitan hablar de lo sucedido porque ambos se asumen heterosexuales y quieren mantenerse dentro de la "normalidad" de los demás, aún cuando Emilio se prostituya, y porque además entre ellos, lo creen así, ya no hacen

falta las palabras. A su manera, ambos dan un paso enorme fuera de sus límites cuando el sentimiento que nació entre ellos se desborda y sucede un encuentro que resulta un tanto tímido no por mi pudor como autor, sino por el de ellos como personajes.

He sido testigo de algunas etapas de la perspectiva de la sociedad mexicana sobre la homosexualidad, y me parece que éstas se han sucedido a un ritmo vertiginoso a partir de los noventa; por lo menos en sectores con cierto poder adquisitivo, no así en las clases bajas, en donde hay cosas que si se hacen no se dicen, y que si se repiten, es desde el más absoluto secreto, quizá porque a diferencia de los primeros, si en la vida de alguien de bajos recursos económicos surge el escándalo, no puede hacer maletas e irse de viaje unos meses.

J.G.B: En mi interpretación de *Centraleros*, considero que algunos de los ejes fundamentales en los que se estructura la novela son la afectividad y el homoerotismo. En la narración, se presenta una escena en la que Brandon y Emilio se tocan los pies por debajo de la mesa, un gesto que deja entrever la existencia de una relación sexoafectiva entre los personajes masculinos principales. ¿La idea de una relación sexual afectiva entre estos dos personajes fue concebida antes de desarrollar la trama de la novela?

A.P. Z: Sí, eso sí lo imaginé desde el principio. Ese fue el motivo por el que parece haber un giro en la historia cerca del final, pero si el lector decide leer por segunda vez el libro, podrá descubrir que la verdadera historia de *Centraleros* está planteada desde el inicio. Y es que no quería que el lector se distrajera con otro tema, pretendí que se pudiera notar como poco a poco Brandon y Emilio van descubriendo y asimilando lo que les ocurre. Un aroma, una canción o un lugar hacen a uno pensar en el otro; un roce de cuerpos o un mechón de cabello al viento pueden avivar o despertar el deseo de un contacto físico más íntimo. Uno de ellos pretende sentir un cariño grande y sincero por el otro, y el otro siempre ha querido encontrar a alguien que lo quiera sin cuestionar su forma de vida, que lo acepte tal como es; uno de ellos no tiene problemas para entablar una relación

homosexual, el otro está dispuesto a rebasar cualquier límite en el ánimo de crear un vínculo fuerte. El efecto colateral tiene la mesa servida.

J.G.B: **En mi análisis de la construcción de tus personajes principales, he notado que estos recurren a espacios como bares y cantinas, lugares que funcionan como puntos de encuentro entre sujetos de diversas clases sociales (como el arquitecto) e incluso de distintas identidades sexuales (travestis, trans y mayates). ¿Qué podrías compartir sobre la representación de estos personajes y las situaciones que enmarcan tu novela? ¿Qué función cumplen estos encuentros y cómo contribuyen a la dinámica social y afectiva que desarrollas en *Centraleros*?**

A.P.Z: La ciudad de Oaxaca es relativamente pequeña en cuanto sus sitios recreativos, en la parte turística hay sitios en los que puedes ver a gente de cualquier estrato social; pero sí, hay otros a los que difícilmente asisten los del sector contrapuesto, por falta de dinero en unos, y por temor a un ambiente de constante violencia en los otros. El pueblito es una zona brava. El arquitecto, que es un hombre casado, acude a estas cantinas porque sus conocidos no van a suponer que él las frecuenta, y ahí puede entablar relaciones con chavos como Emilio. Pero Monarca, por ejemplo, que tiene un estilo de vida en total libertad, evita estos sitios.

J.G.B: En alguna de las entrevistas que te han realizado mencionaste tu gusto por los melodramas televisivos. ¿Fue un desafío trasladar esa estética melodramática a la ficción literaria? ¿Consideras que el final de *Centraleros* podría interpretarse como un final exclusivamente melodramático? ¿Qué te llevó a optar por un desenlace abierto? Además, ¿en qué otras escenas de tu novela se puede identificar esa influencia melodramática?

A.P.Z.: Desde niño tuve afición por las historias; a falta de una biblioteca, las hallaba en las telenovelas y en las canciones. El melodrama televisivo fue mi primera escuela, pero siempre cuestioné los clichés, los finales repetitivos. Las telenovelas me despertaron el interés por escribir las

historias que quería leer, pero también me ayudaron a saber de qué no quería escribir. En *Centraleros* habrán varias referencias involuntarias, y de haberlo detectado habría trabajado para modificarlo siempre que no afectara en lo que para mí es lo principal: tocar las emociones del lector, lograr que un personaje lo conmueva. Lo que sí he tratado de seguir replicando de las telenovelas es el ritmo. Me acostumbré a que en ellas tenía que pasar algo interesante cada pocos minutos para conseguir que el espectador regresara después de los comerciales, eso traté de aplicarlo en *Centraleros*.

El final era algo que también tenía en mente desde que comencé la novela. Es el que quería leer más que escribir. Respecto a lo del final abierto… traté en lo posible de que no fuera tal. Como lector no me gustan los finales abiertos, considero que es pereza del autor, falta de pericia o de valor para escribirlo y asumir el resultado. En Centraleros cerré la historia en un punto que consideré el más álgido, el que podía dejar satisfecho al lector porque este sabe que, después de lo que ahí ocurre, ya nada de lo que pudiera seguir contando importa, la historia que él venía siguiendo finaliza ahí sin ninguna duda. Pero en el transcurso de la trama intenté aportar los elementos necesarios para que el lector pueda predecir lo que podría suceder después.

J.G.B: En la actualidad, muchos sujetos sexo diversos y marginados enfrentan una muerte prematura, lo cual es un tema emergente que ha llevado a grupos activistas de minorías sexuales y feministas a exigir al Estado su derecho a la vida. Sin embargo, el Estado mexicano parece relegar estas demandas por motivos políticos. En *Centraleros*, abres un espacio para discutir esta problemática desde una perspectiva literaria. De hecho, en el imaginario de tu personaje Emilio, parece existir una conciencia de su condición como sujeto privado del derecho a la vida. ¿Por qué decides que Emilio muera prematuramente? ¿Cómo consideras que tus personajes podrían resistirse a esa muerte prematura? ¿Cuáles son tus reflexiones y propuestas sobre este tema?

A.P.Z: Mi respuesta va a resultar evasiva, pero no quisiera, por aparentar intelectualidad o sentido crítico, hablar de temas de los que desconozco. Y es que, de verdad, sin ánimo de victimizarme, quienes vivimos en la periferia de una ciudad tenemos poco tiempo para dedicarlo a la observación de nuestra realidad. Vamos a contracorriente día tras día, pensando en cómo llegar a fin de mes o cómo pasarla más o menos bien el fin de semana, y sí, hay que aceptarlo, en un ambiente como en el que vivo, hemos ido normalizando la violencia. En el caso de Emilio, y por esta normalización de la que hablo, él está resignado a un final trágico; el mismo Brandon, desde antes de conocerlo, deduce que un chavo como Emilio está advertido de eso. Hoy se habla constantemente de educación, de reeducación, pero desconozco los avances y resultados en esa materia, aunque he sido testigo del cambio en la vida de algunas personas tras involucrarse en el arte, el deporte o incluso alguna religión. Pero soy pesimista, creo que el ser humano no tiene remedio, creo, sólo creo, que cada sociedad en cada tiempo avanza irremediablemente hacia el declive; que a todos, en cada época, nos toca constatar un cachito y lo consideramos decadencia. Y un día esa sociedad toca fondo y entonces no sucede otra cosa que un reinicio.

Lo que dice esta parte de la canción de Pet Shop Boys, y que en Centraleros, convertida en un tono de llamada, persigue como una especie de maldición a los protagonistas, creo que podría aplicar a cualquier ciudad en cualquier época:

That's how you are or have to be
In a decadent city at a time of greed
You can make believe that it's all you need
Sometimes it's hard
Day to day, to pay your way

Imagino que cada escritor retrata, a veces sin proponérselo, los recovecos del lugar y el tiempo en que le tocó nacer. *Centraleros* es quizá eso, un retrato fortuito de un Oaxaca que yo no sabía que resultaría tan poco conocido, una novela que nació desde la ingenuidad, sin que yo pudiera

advertir que los escenarios y la ambientación podían dar pie a un trasfondo importante en el texto. Y es algo que por desgracia sólo puede pasar una vez, porque ahora ya no puedo escribir sin tenerlo en cuenta, y estoy consciente de que eso puede jugar en contra en mis siguientes trabajos.

J.G.B: Teniendo en cuenta la sexualidad de tus protagonistas, la presencia cultural de las muxes y lugares como Zipolite en Oaxaca, ¿consideras que tu novela ofrece una visión alternativa de la sexualidad diversa en Oaxaca, una que sea más local y menos representada en los ámbitos turísticos o mediáticos?

Pienso que las emociones son universales, y el escarnio también. Supongo que el miedo que siente Emilio al descubrir lo que siente por Brandon es similar al que habrá sentido algún monje europeo al descubrirse atraído por otro en un monasterio, que ese inesperado sentimiento que surge en Brandon por Emilio habrá surgido del mismo modo entre muchos otros hombres que se asumen heterosexuales. Por suerte hoy día se sabe cada vez más sobre la diversidad sexual; y una emoción, una sensación o un sentimiento no son diagnóstico de nada.

J.G.B: **¿Buscas que los lectores reflexionen sobre la contraposición entre la Oaxaca folclórica, o lo que se conoce como la "Oaxaca de postal", y la Oaxaca profunda que describes en tu obra?**

A.P.Z.: No. Creo que la labor del escritor es plasmar en un texto su particular visión del mundo con los menos adjetivos posibles, y que el lector decida si hace reflexión o sigue de largo. Mi única intención al escribir es que el lector pase un rato ameno, que quiera leer el libro completo.

J.G.B: En *Centraleros*, retratas las fallas de una familia de clase media, o que aspira a ser parte de ella, presentándola como una familia disfuncional. ¿Podemos afirmar que, a través de la separación de

Brandon de su familia, cuestionas la idea o el concepto de la familia idealizada o modélica?

A.P.Z: Algo que aprendí de los maestros de escritura que he tenido, y que he tratado de poner en práctica, es no hacer que los personajes sangren mis heridas. Hay personajes que, por fuerza, son afines a mí en algunos aspectos pero no en otros. Como Brandon, yo también cuestiono este Oaxaca sobrecargado de escenografías para complacer al turista, pero difiero en cuánto al tema de la familia. Provengo de la familia tradicional oaxaqueña, esa que está ahí para fregarte todo el tiempo, con la que constantemente tienes diferencias, pero que es la que se convierte en tierra firme cuando azota la tormenta; la que no envía al asilo a los padres y de la que los hijos no quieren separarse y prefieren ampliar la casa antes que abandonarla. Para mi, la familia representa el pilar principal de nuestra sociedad, y quizá, regresando a una de las preguntas anteriores, es la que hace que el declive no avance a paso veloz. La doble moral que predican algunos sectores en nombre de la familia, eso es ya otra cosa.

J.G.B: ¿Seguirás abordando en tus futuros proyectos temas relacionados con sujetos sexo diversos? ¿Te consideras parte de la lista de autores que representan la diversidad sexual en sus obras literarias? Te lo pregunto a raíz de cómo conseguí tu novela en *Somos Voces*, una librería en la CDMX especializada en literatura LGBTQI+. Además, ¿hay algún escritor que te haya inspirado a escribir sobre la temática de las sexualidades diversas?

A.P.Z: Cuando era niño me preguntaba por qué en mi pueblo se hablaba de homosexualidad, pero en la televisión muy pocas veces, a excepción de los programas de comedia. Luego, un escritor, Eric Vonn, se las ingenió para camuflar una relación gay en una telenovela en horario vespertino, pero era fácil de descubrirla. Esos temas se podían abordar pese a la censura, y hoy lo sé, del mismo modo que ocurren en la vida real, de manera velada. Años más tarde, me encontré con libros como “Una prudente distancia”, de Lluis Fernández, y "La virgen de los sicarios", de Fernando Vallejo. También influyó que conociera el concepto de Diversidad Sexual, tan

menos inquisidor que el de la homosexualidad, tan más relajado, tan menos complejo, y supe que quería retratar eso en mis historias: personajes de la diversidad sexual, esos que no siempre se asumen como algo, que no siempre están dispuestos a cargar con una etiqueta, que viven su sexualidad de acuerdo a sus emociones y sentimientos, que se asumen como lo que haya que asumirse si suceden las circunstancias, o que se reprimen por decisión propia antes que por solamente complacer la moral ajena.

En "Sol de agosto", mi primer libro de cuentos, y publicado antes de Centraleros, ya había dos historias en las que abordaba el tema de la diversidad sexual: "Si no los perros, la gente", sobre un hombre que debe hacer frente a un enjambre de murmuraciones que cobra vida y lo persigue a raíz de su prolongada soltería, y "Nadie tiene por qué enterarse", un adolescente al que sus padres le advierten que pronto habrá de enamorarse, pero esto no surge a través de una chica como él y sus padres suponían. En "Afuera está el abismo", el libro que siguió a Centraleros, y que se publicó en 2024, incluí otras dos: "Se prohibe hacer escándalo", sobre un estibador machista que tilda a otro de homosexual, y lo culpa de provocar que sienta lo que no debía sentir, y "Efecto Acuarela", que tiene como uno de los protagonistas al 502, un conocido antro gay que era un secreto a voces en la Oaxaca de los años noventa.

Sinceramente, así como no pienso dejar de escribir sobre la diversidad sexual, no me gustaría ser un escritor de temáticas, ni ondear banderas con la finalidad de vender libros y luego, a cambio, someter a mis personajes a la corrección política o a la censura de sectores.

Lo que sucedió con Somos Voces fue genial. Alejandro, un estudiante de una universidad de Estados Unidos, vino a Oaxaca y se topó con *Centraleros*. Días después de contactarme y conversar, me dijo: "Fui a una librería en CDMX y les dije que tu libro tiene que estar ahí". Pero la novela la publicó una editorial independiente, así que yo tenía que ir a CDMX para hablar con los encargados de la librería y ver si les interesaba distribuirlo. Le comenté que lo pensaría. Alejandro dijo "no, no lo pienses, si quieres yo

me encargo de todo el trámite". Y gracias a él, un lector, está en Somos Voces. Que el libro haya conseguido lectores como él, la publicidad de boca en boca, tener escaparates como Somos Voces, y que Editorial Matanga, con los limitantes de toda editorial independiente, lo haya promocionado lo suficiente, me ha brindado resultados y momentos muy gratos, como lo es esta entrevista. Aunque a paso lento, Centraleros no ha dejado de avanzar.

J.G.B: Finalmente, ¿podrías contarnos un poco sobre los proyectos futuros en tu carrera como escritor?

Estoy en la etapa de revisión de mi segunda novela, que espero poder publicar en 2025 o a más tardar en 2026, y espero poder revisar en los próximos meses los borradores de otros trabajos que siguen a la espera de que les pueda dedicar tiempo.

Muchas gracias por esta entrevista y la oportunidad de hablar de mi trabajo, algo que es muy difícil para los escritores y las editoriales independientes.

NOTES ON EDITORS AND CONTRIBUTORS

Biographical notes in alphabetical order

Adela McKay is a PhD student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. She earned her M.A. in Spanish from the University of California, Riverside, and her B.A. in Spanish, Community, and Culture from the University of California, Los Angeles. Throughout her academic career, she has been a member of the feminist scholars' nonprofit coalition, Feministas Unidas. Her research interests include early modern Spanish literature, transatlantic studies, and 20th-century Latin American literature. Since 2022, she has served as a member of the Editorial Board of *Mester*.

Ana K. Arreguin Gómez is a Ph.D. student from the Spanish and Portuguese Departmentat the University of California, Los Angeles. She is pursuing a doctoral degree in the Ph.D. program in Hispanic Languages and Literatures. She holds a B.A. in Language Studies from UCSD and an M.A. in Spanish from SDSU. Raised between Tijuana and San Diego, Ana is interested in migration and borders. Her research investigates the effect of multiple types of violence in border zones and how its effects are portrayed in contemporary literature texts, such as Yuri Herrera's novels. She is also part of the Urban Humanities Initiative 2024-2025 cohort, where she has work projects based in Downtown LA. As a second year, Ana is researching the literature production on the Mexico-USA and Mexico-Guatemala border for her thesis project.

Andrew Mason Edwards is a Ph.D. student in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles. Before beginning his doctoral studies, he completed two interdisciplinary master's degrees, researching nineteenth- and twentieth-century Brazilian poetry for his MA in Latin American Studies at UCLA and Marxist feminist theory for his Máster Universitario en Estudios de Género at la Universidad Complutense de Madrid. He now focuses on Latin American poetry and poetics in comparative contexts, working in English, Portuguese, Spanish, and Quechua. In his criticism, Andrew often reads literature alongside Marxist, feminist/queer, Indigenous, and critical theory, and he enjoys studying questions of lyric, genre, and voice through poetic lines. He is, also, an editor of *Mes*ter.

Bilal Choudhry se graduó recientemente de Columbia University, donde recibió su licenciatura con especializaciones en Estudios Hispánicos e Historia. Durante su tiempo en Columbia, se interesó por las teorías culturales y sociolingüísticas latinoamericanas y las imaginaciones religiosas y literarias del sur de Asia. Mientras se postula a la escuela de

posgrado, Bilal y su amiga están trabajando actualmente en una guía para personas que hablan urdu para aprender las bases de la lengua española.

Brenda Saraí Jaramillo is a Ph.D. student in Hispanic Languages and Literature at the University of California, Los Angeles, where she has also completed a concentration in Gender Studies and Experimental Critical Theory. She received her B.A. in Comparative Literature from Brown University. Her interests include queer maternity, pregnancy, and embodiment in Latin American and Latinx literature. She is also interested in translation theory and practice and has published several translations of Spanish Golden Age plays in collabo- ration with the UCLA Working Group in Comedia.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro é professora associada da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) na área de Inglês. Possui graduação em Letras, mestrado e doutorado em Teoria da Literatura, pela UNESP, Campus de São José do Rio Preto. Realizou estágio de pós-doutorado (2003) no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL/UNICAMP). Livre-docente em Crítica Literária, credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras em 2004. Publicou livros, artigos em revistas especializadas e capítulos de livros. Tem experiência na área de Literatura, Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua e Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade, exclusão, gênero, religião, raça, tradução e cultura. É líder do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça, cadastrado no CNPq e certificado pela UNESP.

Claudio Ramos is an Assistant Adjunct Professor at the University of California, Los Angeles, where he earned his Ph.D. in June 2024. With over twenty-five years of multidisciplinary experience, his teaching and research have honed his writing, analytical, and communication skills. Passionate about films, Claudio has also contributed to major literary projects, including *Finding My Invincible Summer, Sylvio and Me: Encounter in the Exile, Matarazzo: A Travessia,* and *A Saga da Familia Klabin-Lafer*, demonstrating versatility across genres.

Cristián Mora is a Ph.D. candidate in the Hispanic Languages & Literatures program at the University of California, Los Angeles. He received his B.A. in Journalism from the Pontificia Universidad Católica de Chile in 2012, and he obtained his Master's degree in Film and Media Studies from the Washington University in St. Louis in 2018. His research interests are centered on Latin American culture, with a special emphasis on the representation of old age in contemporary Chilean cinema and literature. He is the cofounder of the digital magazine entrance.cl.

Cristina G. Vázquez is a Ph.D. candidate from the Spanish and Portuguese Department at the University of California, Los Angeles. She received her M.A. in Spanish and Portuguese from the

University of California, Davis, where she also worked as an editor for *Brújula,* an interdisciplinary academic journal. She is currently pursuing a doctoral degree in Peninsular and Mexican Literature and Culture through the Spanish & Portuguese Department at UCLA. Her research interests include the immigration counter-narrative(s) and identity discourse through a transatlantic approach from the Lavapiés neighborhood in Madrid, Spain, and the Little Haití neighborhood in Tijuana, México. Cristina served as Editor-in-Chief of *Mester* for the 2022-2023 academic year. She was also part of the 2019-2020 Urban Humanities Initiative (UHI) cohort and digital archive, where she holds a graduate certificate, and she is co-author of the *Mujer Migrante Memorial* 2021.

Daniel Martínez González holds a B.A. in Latin American Studies from the National Autonomous University of Mexico (UNAM) and an M.A. in Latin American Literature from the Complutense University of Madrid. He is currently pursuing a PhD in Hispanic Languages and Literature at Stony Brook University in New York, where he also teaches Spanish and Latin American culture. His interests are the aesthetic and cultural representations of sexualities, gender and identities in 20th and 21st century literature in Latin America and the Caribbean. His doctoral research focuses on the analysis of bodies of water in recent Latin American and Caribbean literature written by women.

Erin Mauffray, Ph.D. is an Assistant Adjunct Professor in Spanish linguistics at the Spanish & Portuguese Department, where her interests include Spanish as a heritage and second language, primarily in the areas of morphosyntax, pragmatics, and psycholinguistics, as well as pedagogy. Erin holds a B.A. in International Studies and Spanish from the Croft Institute for International Studies at the University of Mississippi, with a focus on social and cultural identity of Latin America. She completed her master's degree in Spanish linguistics at the University of Georgia with a focus on Spanish second language acquisition, pragmatics, and phonetics. Erin taught Spanish at Murrah High School in her home state of Mississippi for four years before pursuing her Ph.D. at UCLA. She is currently working on projects exploring the acquisition of complex morphosyntactic properties in heritage and second language Spanish with web-based experiments.

Gabriela Cruz was born in Puebla, Mexico, she is a second-year Ph.D. student at UCLA who focuses her studies on indigenous productions such as film and literature, modern and contemporary Latin American dictatorships, and the role of the woman in the reconstruction of the memory, truth, and justice, Human Rights, and migration among others. Gabriela holds a M.A. in Spanish & Portuguese, from the University of California Davis (Class 2022), a B.A. Spanish & Portuguese with Honors, and Chicano Studies from the University of California Berkeley (Class 2020) and an Associates of Arts,

Communication, Media, and Language (December 2017), Associates of Arts, Spanish for Transfer (June 2018) from Riverside City College, Riverside, CA.

Hamideh Falahasl is a PhD student in Spanish Literature at the University of Houston, Department of Hispanic Studies, where she also works as a teaching assistant. She holds an M.A. in Latin American Studies from the University of Tehran, Iran, and a B.A. in Spanish Language and Literature from Allameh Tabatabaei University. With over four years of professional experience as a translator, she specializes in translations between Persian and Spanish. She also served for one year as the director of Spanish translators at an official translation office. Currently residing in Houston, Hamideh was born in Iran. As a marginalized woman in her home country, her academic interests include wome's issues, intersectionality, migration, and gender violence. She is fluent in Persian, English, and Spanish.

Ícaro Carvalho is a Ph.D. student at University of California, Los Angeles. His research focuses in literature, history and society.

Javier Ramírez Franco is a Ph.D. candidate in Spanish Literature in the Department of Hispanic Studies at the University of Houston. His research interests include trauma studies, queer theory, film & media studies, and performance studies. He earned his B.A. in Spanish, an M.A. in Spanish, and a graduate certificate in Latin American studies from California State University, Long Beach.

John (Jack) Carter is an experimental phonologist and second-language Spanish learner from rural Kentucky. His research focuses on second-language phonetics/phonology as well as the intersection of language and music. He earned his M.A. in Linguistic Theory and Typology (Sociolinguistics emphasis) at the University of Kentucky.

Jesús Duarte is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

Jesús Galindo Benítez is a PhD candidate in Literary and Cultural Studies at the University of Virginia. Prior to his doctorate, he obtained his bachelor's and master's degrees at the University of Nevada, Las Vegas. His research focuses on Contemporary Latin American Literature and Cultural production, with a particular emphasis on trans and queer studies, which address the experiences of violence and marginalization of socially relegated sex-gender minorities. His doctoral project examines how literature, film and other forms of cultural production depict the lives of trans and queer people who are systematically excluded and displaced by power dynamics and relationships. The aim of his work is to contribute to a critical understanding of the experiences of these marginalized gender minorities, who are subjected to violence and economic and social precariousness within the Latin American context. Likewise, Jesús seeks to investigate the social narratives that instrumentalize violence, a phenomenon

that constantly pervades the lives of sex-gender minorities.

José F. Galindo-Benítez is a Ph.D. candidate in the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles, where he has also completed a concentration in Gender Studies. Prior to that, he received an M.A. in Hispanic studies from the University of Nevada, Las Vegas. His research focuses on queer and trans struggles in contemporary Latin American literature and culture. He is interested in how Mexican writers, filmmakers, and visual artists depict the premature deaths of queer characters to critically understand the paradigms through which Mexican society has violently subjugated its sexually diverse subjects. José has served as Editor-in-Chief of *Mester* for the academic year 2023-2024.

Luiz Henrique Moreira Soares é doutor e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Campus de São José do Rio Preto. Possui graduação em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) Campus de Jacarezinho, e Pedagogia pela Universidade Anhembi Morumbi. Integrante do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Seus interesses de pesquisa incluem as literaturas produzidas por mulheres transexuais, as literaturas contemporâneas latino-americanas e os estudos queer/cuir.

Mara Uriol-Garate is a Ph.D. student in the department of Spanish and Portuguese at the University of California, Davis. She received her M.A in Spanish with an emphasis in literature from UC Davis and her B.A. in Arts in Spanish from San Francisco State University. Her academic research interests are in contemporary Latin-American literature, memory studies, human rights, and Latin-American cultural studies. Mara is currently collaborating with the project Humanizing Deportation as part of the research team, and she is a Guest Contributing Editor with *Mester*, the academic journal of the graduate students of the Department of Spanish and Portuguese at the University of California, Los Angeles.

Oscar Galindo earned a Bachelor's degree in Arts and a minor in Art History from the University of Nevada, Las Vegas, where he concentrated in contemporary painting, photography and design. He seeks to pursue his M.A. studies in the future.

Pedro Cuevas is a doctoral candidate in Hispanic Studies at UCLA. Pedro's main interests are in contemporary Chilean culture, literature and cinema. He is writing his dissertation on the Fernando Alegria's figure and literary work. During his graduate studies, he has been interested in contemporary Brazilian culture and novels.

Raúl Romo (he/él/ele) is a PhD student in the Department of Spanish and Portuguese

at the University of California, Irvine. He earned a bachelor's degree in design from the University of California, Davis (2016) and a master's degree in Spanish from California State University, Bakersfield (2023). His research focuses on twenty-first-century Latin American literature and culture, particularly contemporary representations of queerness in literary, film, and artistic productions in Mexico and the United States. He examines occupations of space and representations of resistance in film narratives, street performances, literature, public and private archives, and other media. Romo's methodological approach is guided by intermediality, drawing from his experiences in artistic and curatorial spheres in Mexico City. Raúl co-organized the XXIX Annual Mexican Studies Conference Juan Bruce-Novoa and served as co-curator for the 2024 UCI Latin American Film Festival.

Raquel Zandomeneghi is a graduate student at the University of California, Los Angeles.

Ribamar José de Oliveira Junior is a Professor at School of Communication of Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). PhD in Communication and Culture.

Verónica Garcia Moreno is a Spanish scholar, journalist, and award-winning writer. Shehas been faculty in several universities in the USA and she is a Teaching Assistant Professor at Montana State University. Verónica obtained a Ph.D. in Hispanic Literature at UCLA, a MA in Applied Linguistic Cyberpragmatics at the University of Leon, and a MA in Islamic Studies at the University of Sevilla. Her research explores the Islamic Arab element in the articulation of the Hispanic identities and peripheral nationalisms, the liquid frontier of al-Andalus, and the power of the image in the configuration of Arab otherness. Her current research focuses on the works of Rafael Cansinos as a translator of the Persian poetsinto Spanish and his influence on Borges' orientalism. Verónica is an active member of the Spanish Iranian Society and the Muhyiddin Ibn Arabi Society-Latina.

Waldo N. Díaz holds a BA in Film Production from California State University (CSUS) and a Master's degree in Spanish and Latin American Literature from California State University, Sacramento. He is a member of the *Escritores del Nuevo Sol* writers' group in Sacramento and the *Nagual* theater group. He has participated in conferences at the University of Wisconsin and the University of Kansas, and won second place in the *Voces de Sacramento* contest with his poem *De mi lengua*. His research focuses on Spanish and Latin American Literature, Cinematic Theory, Gender Studies, Theater, Cultural Studies of Mexico and Latin America, Bilingualism, Gastronomic Culture, Indigenous Studies, and Immigration.

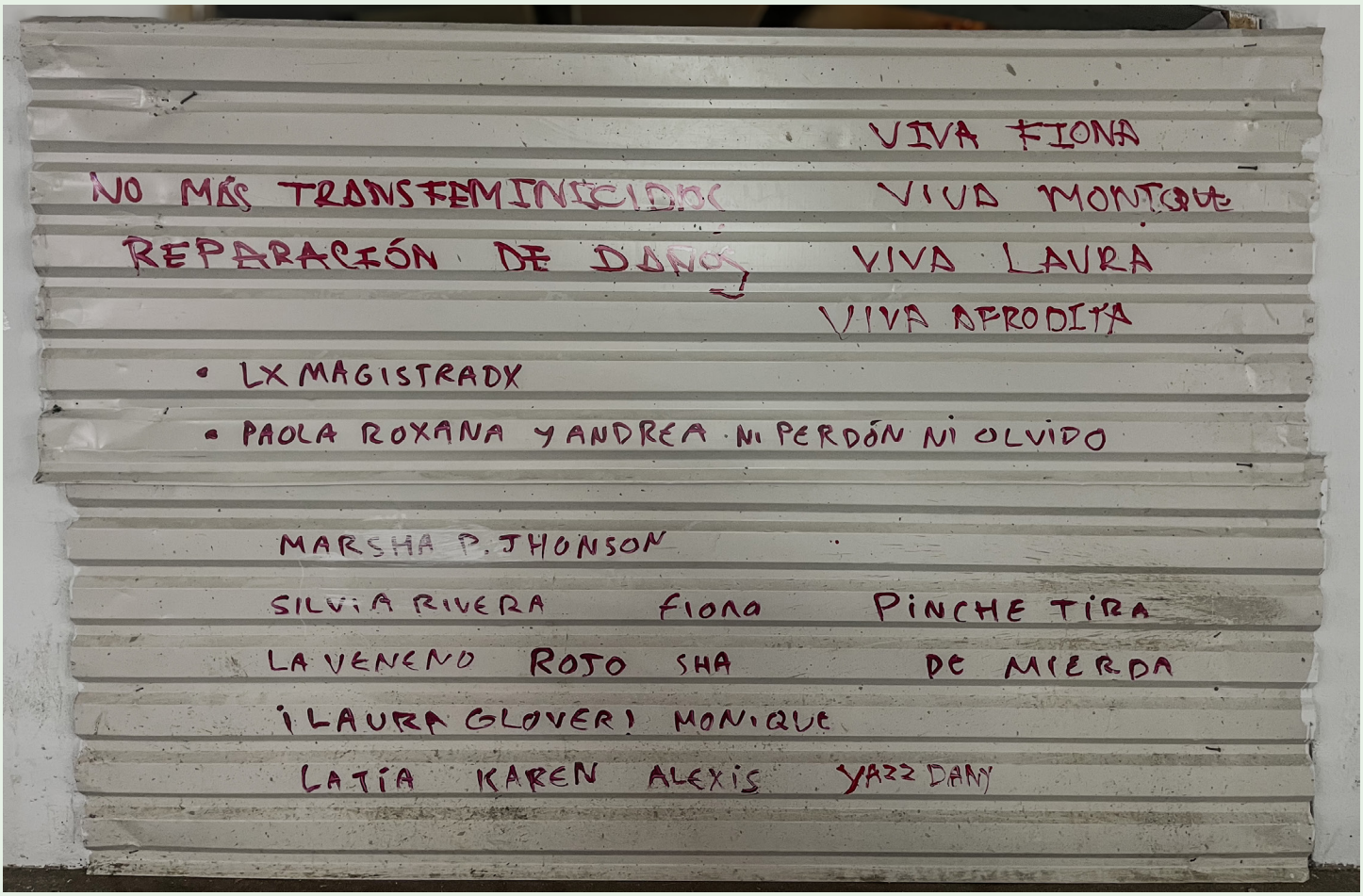
This page is intentionally left blank

ISSN 0160-2764

Cover and Back Photograph: José F. Galindo

The Tianguis Disidente Colectiva TransMarikaLencha at the Glorieta de los Insurgentes in CDMX.

QUEER



RESISTANCE

MESTER
UNIVERSITY OF CALIFORNIA · LOS ANGELES